ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Max Seiffert • Johannes Wolf • Max Schneider

ACHTER JAHRGANG 1926

Inhalt

Inhalt

Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1926–1927
Mit Genehmigung des Verlages Kistner & Siegel & Co., Lippstadt
Printed in Germany
Herstellung: fotokop, Reprografischer Betrieb GmbH., Darmstadt
Best. Nr. 5100091

Franz Tunder und Dietrich Buxtehude

Ein biographischer Versuch

Von

Wilhelm Stahl, Lübeck

Für die vorliegende Abhandlung, die zuerst 1919 in der Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde (Bd. 20, S. 1—84) veröffentlicht wurde, hat der Verfasser, unterstützt und gefördert durch Herrn Staatsrat Dr. Kretzschmar, Herrn Archivar Dr. Rörig, Herrn Oberinspektor Kempper, das gesamte in Lübeck noch vorhandene urkundliche Material, das jetzt, nach der Überweisung der Kirchenarchive, im Staatsarchiv vereinigt ist, systematisch durchgearbeitet. Er benutzte dabei aus dem ehemaligen Archiv der Marienkirche die Protokollbücher der Vorsteher und der Werkmeister, die von den letzteren geführten Wochen- und Rentebücher, Stein-, Gräber- und Klappenbücher, die Kopulations- und Taufregister, die Aktenfaszikel betreffend Musiken, Organisten, Werkmeister, Orgeln, ähnliche Quellenschriften aus den Archiven anderer Kirchen, die Akten des geistlichen Ministeriums, von den Senatsakten die Abteilungen betreffend *Ecclesiastica*, Musikanten, Marstall, die Sammlungen der lübeckischen Mandate und Verordnungen, die Wette-Jahrbücher, die Akten der Dröge und der hispanischen Kollekten, Lübeckisches Bürgerbuch 1633—1801.

Wertvolle Ergänzungen bieten die Ergebnisse der Forschungen, die S. E. A. Hagen-Kopenhagen 1910 für das umfangreiche, die eingehende Beschreibung der Kompositionen in den Vordergrund rückende Werk des französischen Musikhistorikers André Pirro über Buxtehude[1]) in den Archiven von Helsingborg und Helsingör über die Jugendzeit Buxtehudes unternahm und später als eigene kleine Schrift[2]) veröffentlichte.

Ältere Vorarbeiten lieferten H. Jimmerthal[3]) und C. Stiehl[4]), der hochverdiente Pionier und Altmeister der lübeckischen Musikgeschichte.

Der hiermit dargebotene neue, im Text nur wenig veränderte, aber um einen Anhang, Abbildungen und Faksimiles bereicherte, durch eine Inhaltsübersicht ergänzte Abdruck der Biographie verdankt sein Zustandekommen der lebhaften Nachfrage aus musikwissenschaftlichen Kreisen, der wohlwollenden Förderung durch einen ihrer namhaftesten Vertreter, Prof. Dr. Max Seiffert, und dem Entgegenkommen des Verlags.

---

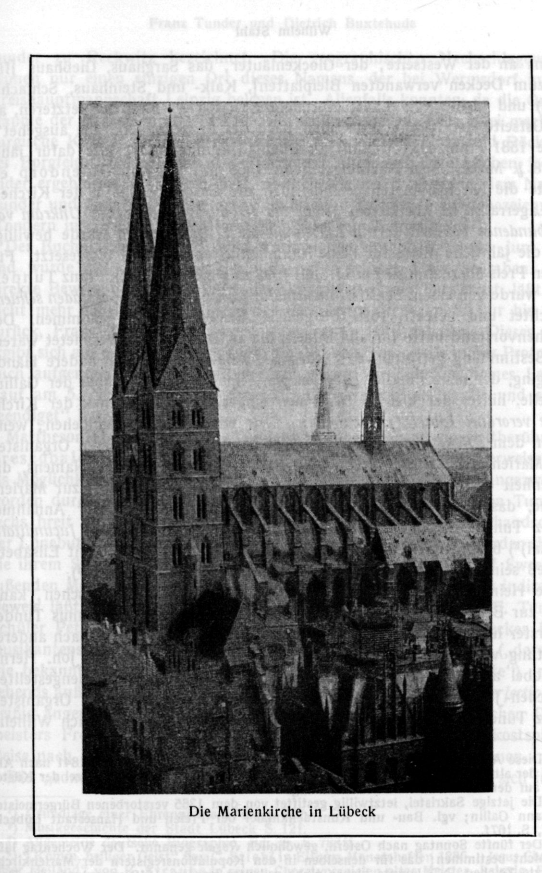
[1]) André Pirro, Dietrich Buxtehude. Paris, Fischbacher 1913.

[2]) *Diderik Buxtehude, hans Familie og lidet kjendte Ungdom, inden han kom til Lübeck* 1668. Kopenhagen 1920.

[3]) Dietrich Buxtehude. Lübeck, in Kommission bei F. W. Kaibel 1877.

[4]) Die Organisten an der Marienkirche und die Abendmusiken in Lübeck. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1886. Vgl. Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde V (1886—88), S. 167—203. Eitners Monatshefte für Musikgeschichte 1886, S. 121—124.

Übersicht



Die Marienkirche in Lübeck

Franz Tunder 1614 – 1667

Die edlen, reingotischen Formen der Lübecker St. Marienkirche wurden im 17. Jahrhundert durch zahlreiche Anbauten, die den herrlichen Bau auf allen Seiten umgaben, entstellt. Es waren Gebäude verschiedener Größe, eigentliche Häuser (die Wohnungen des Küsters an der Nord-, des Turm-

manns an der Westseite, der Glockenläuter, das Sarghaus, Gießhaus [für die zum Decken verwandten Bleiplatten], Kalk- und Steinhaus, Schlachthaus) und kleine, als Läden vermietete Buden [1]). Eine der letzteren, an der Ostseite der Kirche, „als man nach der Fleischhauerstraße ausgehet", hatte 1581 Franz Dale(mann) als Buchladen inne und zahlte dafür jährlich 8 ℳ Miete. Sein Nachfolger (von 1585 an) Valentin Oldendorp ersuchte die Kirchenvorsteher, ihm auch die Gallin-Kapelle in der Kirche [2]) als Lagerraum zu überlassen, *„ehme tho vergunstigen, he synen Unkram van vngebundenen bokenen darinn hebben mochte"*. Das Gesuch wurde bewilligt und die jährliche Miete für beide Räumlichkeiten auf 13 ℳ festgesetzt. Für diesen Preis übernahm sie am 17. Juli 1599 zu gleichem Zweck Franz Tunder. 1625 wurde von einem Schiffszimmermann Franz Tunders *„Boekladen schuer"* gedichtet und geteert, 1630 die gleiche Ausbesserung vorgenommen. Der Kirchenvorstand hatte für alle Buden, die an Buchhändler vermietet waren, die Bestimmung getroffen, daß jedesmal, wenn ein Laden in andere Hände überging, der neue Inhaber gehalten war, ein Buch an die über der Gallin-Kapelle, hinter der kleinen Orgel neu eingerichtete Bibliothek der Kirche (*„nie verordnet Liberie"*) abzuliefern. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir in dem *„Bokeschorer"* Franz Tunder den Vater des späteren Organisten der Marienkirche suchen. Die völlige Übereinstimmung des Namens, die Seltenheit desselben in Lübeck, die gemeinsamen Beziehungen zur Marienkirche, das Verhältnis der Lebensjahre berechtigen zu dieser Annahme. Franz Tunder d. Ä. feierte in der mit dem Sonntag *Vocem Jucunditatis* (4. Mai) [3]) beginnenden Woche des Jahres 1600 *„bi baknbusch"* mit Elisabeth Kukeß seine Hochzeit, eine *„grote Amptkost"* von 71 Personen [4]).

Die Heimat der Familie Tunder sucht Stiehl im Lüneburgischen, kann aber zur Begründung nur anführen, daß in Bardowiek Gosmannus Tunder als erster lutherischer Kollege lebte und dort 1548 starb. Eine nach anderer Richtung weisende Spur findet sich in dem von dem Kantor Joh. Herm. Schnobel aus nicht mehr vorhandenen Leichenzetteln zusammengestellten „Leichen-Journal". Hier wird der 1724 verstorbene Sohn des Organisten Franz Tunder, Johann Christoph, als Vetter des Pastors Friedrich Wilhelm

---

[1]) Diese Anbauten wurden erst im 19. Jahrhundert beseitigt; so bezog 1841 nach Abbruch der alten auf dem Kirchhof vor der Totentanzkapelle belegenen Küsterei der Küster seine auf der Wehde neuerbaute Wohnung.

[2]) Die jetzige Sakristei, letztwillig gestiftet von dem 1365 verstorbenen Bürgermeister Hermann Gallin; vgl. Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck, Bd. II, S. 167f.

[3]) Der fünfte Sonntag nach Ostern, gewöhnlich *Rogate* genannt. Der Wochentag läßt sich nicht bestimmen; das für denselben in den Kopulationsregistern der Marienkirche benutzte Zeichen ☽⊙ konnte bisher nicht gedeutet werden. 1612 verordnete der Rat, daß alle Hochzeiten am Montag oder Dienstag gehalten werden sollten.

[4]) Die Zahl der Hochzeitsgäste hielt sich in den gesetzlichen Grenzen. Nach „Eines Erbaren Radts Ordenung wegen der Eheliken Vörloffnissen, Kösten" (Hochzeiten) usw. vom Jahre 1582 waren bei den großen und vornehmen *„Amptkösten"*, die die vier großen Ämter (Bäcker, Schmiede, Schneider, Schuster) halten durften, 80 Gäste gestattet, bei den gemeinen Amtsköste der übrigen kleinen Ämter 60, bei den *„Posteiden-* (Pasteten-) *Kösten"* der Personen des Rats, Geschlechter, Doktoren usw. und den *„Wynkösten"* der vornehmsten Bürgerschaft 160, den gemeinen Weinkösten der Kaufleute, Krämer, Brauer usw. 140, den andern großen Kösten, „da kein Wein geschenket wird", 100 Personen.

Tunder zu Reckwitz bezeichnet. Die geographischen Nachschlagewerke nennen nur einen einzigen Ort dieses Namens, der bei Wermsdorf in der Kreishauptmannschaft Leipzig belegen ist. Allenfalls konnten, da die Orthographie der Namen in älterer Zeit sehr schwankend ist, noch zwei mecklenburgische Kirchdörfer in Frage kommen: Recknitz bei Plaaz und Röckwitz bei Borgfeld. Anfragen an die Pfarrämter aller drei Orte blieben jedoch leider ergebnislos. Vielleicht liegt, ähnlich wie bei Buxtehude, dem Namen Tunder und damit der Herkunft seines ältesten Trägers eine Ortsbezeichnung (Tondern in Schleswig, in älterer Zeit Tunder[n]) zugrunde.

Der Buchhändler Franz Tunder starb in den ersten Tagen des Juni 1635 und wurde auf dem Marienkirchhofe unter seinem Stein begraben. Der direkte Beweis, daß er der Vater des Organisten Franz Tunder ist, läßt sich nicht mehr führen. Die Taufregister der Marienkirche gehen nur bis 1641 zurück, Franz Tunder d. J. wurde aber schon 1614 geboren. Dieses Jahr ergibt sich aus dem bei seinem Tode von der Vorsteherschaft in das Protokollbuch aufgenommenen Nachruf, in dem gesagt wird, daß er seines Lebens Lauf am 5. November 1667 „im 53. Jahre seines alters sanfft und sehlig geendiget“ habe.

Mattheson[1]) behauptet, Franz Tunder habe „in Italien bei dem weltberühmten Frescobaldi gelernt“. Diese Angabe, die Stiehl[2]) vorsichtigerweise nur als Möglichkeit zuläßt, Max Seiffert[3]) als Tatsache hinstellt, ist angezweifelt worden durch den Hinweis auf die erhaltenen Orgelkompositionen Tunders, sechs breit ausgeführte Choralbearbeitungen in einer Tabulaturhandschrift der Lüneburger Stadtbibliothek, von denen zwei veröffentlicht worden sind[4]), die ihrem Stil nach viel mehr der Schule der norddeutschen, auf Sweelinck fußenden Meister als derjenigen Frescobaldis angehören[5]). Diesem indirekten Beweis läßt sich ein positiveres Zeugnis an die Seite stellen. F. Tunders Schüler Peter Grecke sagt in seiner Bewerbung um eine Lübecker Ratsmusikantenstelle[6]), er habe die bei Tunder erlernte Orgelkunst („deren er wie bekannt eine sonderbahre Wissenschaft und *application* hatte“) „nachgehends außerhalb Landes von Italienern mit deren *manieren* zu *perfectioniren* fleißig angewandt“. Wäre Tunder Schüler des größten italienischen Orgelmeisters Frescobaldi gewesen, so hätte Grecke die weite und kostspielige Reise nach Italien, die ihn in Schulden stürzte[7]), sich sparen können.

Die „sonderbahre Wissenschaft und *application*“, die Tunder sich in der

[1]) Grundlage einer Ehrenpforte 1740, S. 227.
[2]) Musikgeschichte der Stadt Lübeck S. 12f.
[3]) Allgemeine deutsche Biographie, Bd. 38, S. 788ff.
[4]) „Komm, heiliger Geist“ von C. Stiehl in Eitners Monatsheften 1886, „Jesus Christus, unser Heiland“ von K. Straube in seinen Choralvorspielen alter Meister, Leipzig, Peters.
[5]) Vielleicht rücken die Präludien Tunders, die Max Seiffert in den Lüneburger Tabulaturhandschriften entdeckt und vor kurzem in der Sammlung „Organum“ (Leipzig, Kistner & Siegel) veröffentlicht hat, die Angelegenheit in ein neues Licht.
[6]) Das Original ist noch vorhanden; Stiehl hat es in den Monatsheften für Musikgeschichte 1888, S. 111f., mitgeteilt.
[7]) Die Schulden nötigten nach seinem frühzeitigen Tode 1678 Mutter, Bruder und Schwestern zu einer Bitte um Verlängerung des Gnadenjahres, wobei sie zur Begründung anführten, Grecke habe die großen Kosten „aus einer löblichen *intention* der *Perfectionirung* und Verbesserung der Musik an diesem Ort“ aufgewandt.

Orgelkunst erworben hatte, trug ihm im Jahre 1641 das Organistenamt an der Lübecker St. Marienkirche ein. Sein Vorgänger Petrus Hasse war im Sommer des Jahres 1640 gestorben. Er wurde in der mit Sonntag dem 14. Juni beginnenden Woche in der Marienkirche begraben, und zwar, da er kein eigenes Begräbnis hatte, mit Bewilligung der Vorsteher in der Gallinenkapelle[1]). Seine Witwe erhielt als Gnadengehalt das Johannis-, Michaelis- und Weihnachtsquartal 1640; sie wurde durch Aufnahme in den St. Brigittenhof versorgt. Die Vormundschaft für ihre drei Kinder übernahmen der Weißbrauer Johann Frese und der Marschalk Claus Schlete[2]). Der Sohn des letzteren, Johann(es) Schlete (Schledt, Schlet, Schleet) versah von Neujahr 1641 an den Organistendienst an St. Marien. Seine Tätigkeit war wohl von vornherein als eine interimistische gedacht[3]), da er im Wochenbuche nicht als Organist bezeichnet wird und das Gehalt nicht, wie sonst üblich, jedes Vierteljahr ausbezahlt erhielt, sondern als Gesamtvergütung, als er Michaelis 1641 den Sitz an der Orgel Franz Tunder einräumen mußte. Man bewilligte ihm aber den entsprechenden Teilbetrag des vollen Organistengehaltes[4]).

Dieses betrug damals 500 ℳ jährlich. Außerdem erhielt der Organist seit 1593 aus der Kirchenkasse jedes Jahr 9 ℳ zur Bierakzise[5]); ferner bezahlte die Kirche für ihn das Graben- und Wachtgeld[6]). 1643 „verehrten" die Vorsteher Tunder 50 ℳ, 1644 die gleiche Summe „wegen des, so er den Herren Vorstehern *dedicirt*". So dankbar diese Anerkennung von dem Empfänger empfunden sein wird, er mußte dennoch wünschen, an Stelle solcher Geschenke, auf die er nicht mit Sicherheit rechnen konnte, die überdies z. T.

[1]) s. o. S. 5, Anm. 2.

[2]) Claus Schletes Bestallung ist vom Jahre 1623 datiert. Der Marschall hatte die Aufsicht über des Rats Marstall, die Stall- und Wagenknechte, die Abrichtung und Wartung der Pferde, Geschirr und Wagen. Er sollte auch ein „gutes und fleißiges Aufsehen" auf die Gefangenen haben, die schon im 16. Jahrhundert im Marstall untergebracht waren.

[3]) Stiehl vermutet, man habe auf diese Weise Tunder den Abschluß seiner Studien bei Frescobaldi ermöglichen wollen.

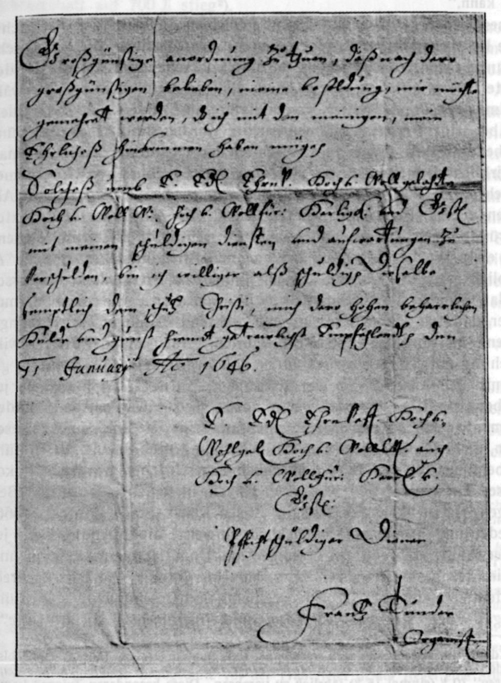
[4]) Schlete wurde bald darauf Organist an St. Petri, später Organist und Werkmeister an St. Jakobi. Seine Annahme zum lübeckischen Bürger erfolgte am 30. Juni 1642, diejenige Franz Tunders erst am 27. Oktober 1642; beide hatten beim Wachtdienst mit einer Muskete anzutreten. (Vgl. Anm. 6.)

[5]) Die Bierakzise (= Steuer) wurde anfangs von den Brauern bezahlt; 1594 wurde aber bestimmt, daß der Käufer sein Bier selbst freimachen sollte. Im Laufe der Zeit hat dann das Akzisesystem noch wiederholt gewechselt. Die dem Organisten der Marienkirche bewilligte Entschädigung von 9 ℳ war für eine Last oder zwölf Tonnen berechnet und entsprach einem Steuersatz von 12 ß für eine Tonne (1 ℳ = 16 ß, 1 ß = 12 ₰). Dieser war im Ausgang des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Geltung. 1627—56 betrug die Akzise dagegen 24 ß pro Tonne; die Vergütung des Organisten blieb aber unverändert. In dieser Hinsicht war der Kantor günstiger gestellt. Er genoß ebenso wie die übrigen Kollegen der Katharinenschule, die Pastoren und andere Personen als besondere Vergünstigung Akzisefreiheit für zwölf, später vierundzwanzig Tonnen Bier. Vgl. Hans Albrecht, Das Lübecker Braugewerbe; Zeitschr. d. Vereins f. lüb. Gesch. u. Altertumsk., Bd. XVIII (1915), S. 237ff.

[6]) Die Wachen vor den Stadttoren und auf den Wällen waren bei Tag und Nacht in regelmäßigem Wechsel von den Bürgern zu besetzen, die entweder selbst kommen oder eine tüchtige Person als Stellvertreter schicken mußten (Revidierte Wachtordnung 1644). Ebenso wurden die Bürger nach einer bestimmten, täglich wechselnden Reihenfolge zur Ausführung der Befestigungsarbeiten (Aushebung des Grabens und Aufschüttung des Walles) herangezogen. Wer nicht selbst kommen konnte oder wollte, mußte eine andere Person zur Arbeit schicken oder Grabengeld bezahlen. Vgl. W. Brehmer, Beiträge zur Baugeschichte Lübecks; Zeitschr. III (1898), S. 378ff.

besondere Leistungen zur Voraussetzung hatten, eine feste Erhöhung seines Einkommens zu erhalten, und so richtete er denn am 11. Januar 1646 ein Gesuch an die Kirchenvorsteher, daß seine Besoldung ihm möchte gemehret werden.

Er weist darauf hin, dasz sein „*solarium*“ nur gering „vnd für vielen Jahren seinen *Antecessoribus*, da es noch beszere Zeiten gewesen, also vermachet“ worden wäre[1]).



Eigenhändiges Gesuch Fr. Tunders

[1]) Diese Behauptung entspricht nicht ganz den Tatsachen. Tunders Vorgänger Petrus Hasse bezog das Gehalt von 500 ℳ erst seit 1635; bei seinem Amtsantritt 1616 hatte er 300 ℳ, seit 1629: 360 ℳ, von 1631 an 400 ℳ. Bugenhagen hält in seiner Kirchenordnung 1531 eine jährliche Vergütung von 50 ℳ für die lübeckischen Organisten (neben freier Wohnung) für ausreichend; denn „*se könen wol dar neuen andere redlicke neringe söken mit ehren frouwen, besunderegn myt dem dath se ehre kunst anderen leren*“. Die Gelegenheit zu derartigem Nebenverdienst muß sich aber wohl dem ersten evangelischen Organisten der Marienkirche, „Meister“ Bartold Hering, nicht in ausreichendem Maße geboten

Er beteuert, er habe in den vier Jahren seiner Bestallung mit seinem geringen „*solario*, da die Zeiten je lenger, je beschwerlicher werden, keineszwegesz auszkommen können, zumahlen, weil alle *Accidentia* immer abbrechen, Insonderheit dasz *accidens* wegen desz Abendspielensz, welchesz sonst ein gut Theil meinesz *solarii* ist, vnd mir ohn dasz Viel mühe vnd Kosten Verursachet, Jährlich mercklich abnimbt, auch andere, die ich hie eben nicht mag nennen, mir auch in diesem wercke groszen abbruch thuen, vnd derohalben Von den meinigen Jährlich Zusetzen, welchesz in die lenge nicht bestehen kann."

Dieses bisher gänzlich unbekannt gebliebene Schriftstück[1]) ist nicht nur für die Lebensgeschichte Tunders, sondern mehr noch für die Musikgeschichte von ganz besonderer Bedeutung, da durch dasselbe zum ersten Male der bestimmte Beweis geliefert werden kann, daß die berühmten, so oft erwähnten Abendmusiken der Lübecker Marienkirche von Tunder, und zwar jedenfalls gleich bei seinem Amtsantritt eingerichtet worden sind. Über die Gründung der Abendmusiken gingen die Ansichten der Historiker bisher auseinander, und wirkliche Beweise konnten von keiner Seite geführt werden. Jimmerthal vermochte nicht mit Sicherheit zu ermitteln, wann und von wem die Abendmusiken zuerst eingerichtet worden seien. Die Annahme, daß Buxtehude der Gründer derselben sei, hält er nicht für richtig, da dieser im Wochenbuch (1700, erste Woche nach Neujahr) von den Abendmusiken als „von Alters her üblich gewesen" schreibt. Nach Jimmerthal ist es nicht unwahrscheinlich, daß Tunder die Abendmusiken ins Leben rief. In dieser Vermutung wird er dadurch etwas bestärkt, daß während Tunders Amtsführung verschiedene Instrumente angeschafft wurden. Auch Max Seiffert[2]) will die Entstehung auf Tunder zurückführen und begründet seine Meinung gleichfalls mit der Anschaffung der Instrumente. Dieses Argument ist jedoch nicht beweiskräftig. Es wird weiter unten gezeigt werden, daß Tunder die Instrumente, die überdies nicht alle auf seine Veranlassung angeschafft wurden, nicht für die Abendmusiken benötigte. Stiehl meint, die Einführung der Abendmusiken sei Tunder fälschlich zugeschrieben worden. Er kommt zu dieser Auffassung, weil Kunrat v. Höveln in seiner „Glaub- und Besähewürdigen Herrlichkeit der Kaiserl. Freien Reichs-Stadt Lübeck" 1666 auf die Bedeutung Tunders nachdrücklich hinweist, die Abendmusiken jedoch nicht erwähnt, während der Prediger am Dom Hermann Lebermann, der 1697 eine Neubearbeitung von K. v. Hövelns Chronik und Ortsbeschreibung unter dem veränderten Titel „Die Beglückte und Geschmückte Stadt Lübeck" herausgab, der „angenehmen *Vocal*- und *Instrumental* Abend-*Music*", die

---

haben, denn die Kirche sah sich veranlaßt, ihm in den letzten Jahren seiner bis 1555 reichenden Amtsführung „*to syner Hußholdinge to hulpe*", „*to behoff syner koeken*", „*to enem ossen*" 10 ℳ (einmal 15 ℳ) jährlich zu verehren. Diese besonderen Zulagen kamen bei seinem Nachfolger, „Meister" David Aebel (1555—72), wieder in Wegfall; das feste Gehalt wurde jedoch 1557 auf 75 ℳ, 1560 auf 90 ℳ, 1564 auf 160 ℳ erhöht. Hinrich Rolecke (Rölcke, 1572—78) bezog 200 ℳ, Hinrich Marcus (1579—1611) anfangs die gleiche Summe, seit 1593: 350 ℳ, von 1605 an 400 ℳ, nachdem ihm schon 1599 und in den folgenden Jahren auf sein fleißiges Anhalten und vielfaches Klagen wegen der schweren, großen Teurung besondere Zuwendungen von 10 und 15 Talern bewilligt worden waren. Hermann Ebel (Aebel, 1611—16) mußte sich mit einem auf 300 ℳ herabgesetzten Gehalt begnügen.

[1]) Die Urschrift desselben befindet sich im Faszikel „Organist" der Marienkirche.

[2]) „Buxtehude — Händel — Bach." Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903, S. 16—27.

„jährlich von Martini bisz Weyhnachten an fünf Sonntagen" von dem „Weltberühmten Organisten und Componisten Dietrich Buxtehude als *Directore* kunst- und rühmlich *praesentiret* wird", besonders gedenkt[1]).

Tunders „vnterdienstlichesz suchen, dasz seine Besoldung ihm möchte gemehret werden", fand bei der Vorsteherschaft wohlwollende Aufnahme: von Ostern 1646 ab erhielt er eine vierteljährliche Zulage von 50 ℳ, durch die sein Jahresgehalt auf 700 ℳ stieg[2]).

Eine weitere erhebliche Verbesserung seiner Einkünfte brachte schon das folgende Jahr: 1647 wurde ihm auch die Verwaltung der Werkmeistergeschäfte übertragen. Der bisherige Inhaber dieses Amtes, Gerdt Black, der der Kirche zwanzig Jahre gedient hatte, war „unvermügenden alters". Außerdem stellte die Vorsteherschaft am 23. Januar 1647 bei der Prüfung der Jahresabrechnung einen sehr beträchtlichen „*defect*" fest. Black richtete ein demütiges Bittgesuch an die Vorsteherschaft, in dem er beteuerte, er sei ein armer alter Mann und vermöge sich das Defizit nicht zu erklären. Er wurde auch nicht einfach entlassen, behielt vielmehr bis zu seinem Tode seine Dienstwohnung, sein Gehalt und die dem Werkmeister zustehenden Nebeneinnahmen. Man wollte ihm auf diese Weise ermöglichen, seine Schuld allmählich abzutragen. Das eigentliche Werkmeistergehalt betrug seit dem Ende des 16. Jahrhunderts 180 ℳ p. a. Dazu kamen mancherlei Akzidentien: Ostern 14 ℳ „zum Kleide"[3]), Michaelis 20 ℳ „zum Ochsen[4]"), an den vier hohen Festen Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Michaelis 3 ℳ zu einem „*stübgen Reinschwein*", endlich Registergeld für Grabgeläute, das sich vierteljährlich auf 4—18 ℳ belief[5]).

Werkmeister Black starb 1651. Seiner Witwe wurde das übliche Gnadenjahr bewilligt. Nach Ablauf desselben (die letzte Zahlung an sie erfolgte Johannis 1652) waren von der Schuld ihres Mannes noch 200 ℳ unbezahlt. Die Vorsteher sahen sich genötigt, wegen dieses Restes „völligen abscheidt"

---

[1]) Aus demselben Grunde hatte schon 1763 der Kantor Johann Hermann Schnobel die Gründung der Abendmusiken Tunder abgesprochen und Buxtehude zugeschrieben.

[2]) Stiehl, nach ihm Seiffert und Pirro geben irrtümlich das erhöhte Gehalt auf 800 ℳ an.

[3]) Ursprünglich wurde der Stoff selbst geliefert: „*soven elen wandes van der Karcken laken*"; später fand eine Ablösung in Geld statt, wobei die Elle „fein laken" oder „Thuech" zu 20 ß, $1^1/_2$ ℳ, $2^1/_2$ ℳ, seit 1564 zu 2 ℳ gerechnet wurde. In dieser Höhe (14 ℳ) ist die eigenartige Vergütung, ebenso wie die 9 ℳ Bierakzise (s. S. 8 Anm. 5), bis 1832 gezahlt worden. (Auch der Marschalk und der Turmmann hatten Anspruch auf „*soven Elen wandes edder dath gelt darvor*".)

[4]) Schon Michaelis 1596 erhielt der Werkmeister 20 ℳ zu einem „*vetten ossen*".

[5]) Im einzelnen betrug die Abgabe an den Werkmeister für ein „Stundeläuten" 6 ß, für eine „Zutracht" 2 ß, für ein „Kinderläuten" 4 ß. Der Ausdruck „Stundeläuten" rührt daher, daß das eigentliche Grabgeläute vor der Trauerfeier in der Regel eine Stunde, in besonderen Fällen auch zwei und drei Stunden dauerte. Das sogenannte „Zutrachtläuten" fand jedenfalls statt, wenn der Sarg vom Orte der Aufbahrung zur Gruft getragen wurde. Eine bestimmte Erklärung des Wortes, das schon in den älteren Wochenbüchern in der plattdeutschen Form „*thodracht*" vorkommt, habe ich trotz aller Bemühungen weder in den allgemeinen und provinziellen Wörterbüchern, noch in liturgischen Handbüchern und Spezialschriften, noch in Werken über Glockenkunde finden können; auch persönliche Erkundigungen blieben erfolglos. Später wurden die „Ungelder", die für Grabgeläute an den Werkmeister und die Glockenläuter zu zahlenden Abgaben, nach den für die verschiedenen Arten und Klassen des Geläutes festgesetzten Taxen (s. u. Anm. 4, S. 29) noch weiter abgestuft.

zu nehmen, „sintemal selben zu bezahlen, die Witwe sich gar hoch beschwert, vorgebend, dasz ihr seliger Mann bei der Werkmeisterei so viel nicht erworben, dasz sie nach seinem Tode solches bezahlen könnte.“

Tunder erhielt die erste Zahlung der vollen Werkmeistereinkünfte, die ihm, „wie es die vorigen Werkmeister gehabt, auch also verordnet“ waren, Michaelis 1652. Solange er seinen Vorgänger Black vertrat, hatten ihm die Vorsteher für seine „Arbeit und Mühe wegen der Verwaltung der Werkmeisterschaft“ 200 ⅌ jährlich bewilligt.

Nach dem Tode Blacks bezog Tunder als Amtswohnung das Werkhaus am Marienkirchhof, ein altes Gebäude mit gotischen Giebeln, das seinem Zweck schon vor der Reformation gedient hatte. Vorher hatte er freie Wohnung in dem gleichfalls der Kirche gehörigen Organistenhaus in der Hundestraße, dem dritten Haus an der linken Seite, „wenn man die Straße heruntergeht“, „dem Hermann Hocker gegenüber“[1]). Nach Tunders Übersiedlung in das Werkhaus wurde das Organistenhaus vermietet und die Miete von den Vorstehern, die „höchst geneigt und vernünftig erwogen, daß für völlig gedoppelte Arbeit völlig gedoppelter Lohn gebührte“[2]), Tunder zugesprochen, der dadurch jährlich eine Mehreinnahme von 80 ⅌ hatte.

Das Werkhaus stand dem Werkmeister im 17. Jahrhundert nicht mehr in allen seinen Räumen zur Verfügung; ein Teil desselben, ein nach hinten belegener „Sahl“, später das alte Werkhaus genannt, diente seit dem Ende des 16. Jahrhunderts als Werkmeister-Witwenwohnung. Nach dem Tode des Werkmeisters Hans Backhuß hatte 1587 seine „nachgelassene Hausfrau“ bei den Vorstehern „*byddentlich vmb eyne frye wanynge angeholden*“. Da auf dem Werkhaus „*dat lange huß geheten genogsam Rum na dem westende*“ vorhanden, so wurde dem neuen Werkmeister vom Vorstande Neujahr 1588 aufgegeben, hier eine Wohnung „*afthoschuern*“, sie von wegen der Kirche zu bauen und zu unterhalten. Diese Wohnung mit aller „*tho behorynge*“ sollten alle Werkmeisterfrauen, die nach dem Tode ihres Mannes im Leben blieben, „*tho geneten vnde tho gebrucken hebben de tyt eres Leuendes*“. Wenn die Witwe dann auch starb, so konnte der „das Amt bedienende“ Werkmeister die Witwenwohnung „*tho synem egen besten verhueren*“. Zu Lebzeiten von Tunders Vorgänger, des Werkmeisters Black, wurde das „alte Werkhaus“

---

[1]) Als Organistenwohnung diente in der ersten Zeit nach der Reformation ein der Kirche gehöriges Haus in der Wahmstraße, das jedoch 1555 an Hinrich Koller für 400 ⅌ verkauft wurde. Dann wohnten die Organisten längere Zeit auf Kosten der Kirche zur Miete, anfangs in „*der papen Collatien*“ (in der Fleischhauerstraße), später in der Breiten Straße. 1583 wurde das Haus in der Hundestraße dem Organisten eingeräumt. Stiehl bezeichnet dieses als die sogenannte „Sängerei“. Der Gedanke liegt allerdings nahe, daß es sich um das Haus handele, das die Vorsteher der Sängerkapelle (s. u. Anm. 1, S. 19) dem Sangmeister nebst seinen Gesellen und Knaben in der Hundestraße überließen. Aber einerseits besaß die Marienkirche in der Hundestraße drei Häuser, und andererseits wurde die „*sengerye*“ 1572 an den Kirchentischler („*der karcken snytker*“) Jochim Warncke verkauft und wird im Wochenbuch als „*yn sunte Johans straten*“ belegen bezeichnet. Nach dem Tode Buxtehudes, der zeitlebens wie Tunder die Miete für das Organistenhaus (55, später 50 ⅌) erhalten hatte, bestimmten die Vorsteher, daß „hinfüro die *intraden*“ desselben der Kirche zur Rechnung gebracht werden sollten. 1750 wurde das Haus an den bisherigen Mieter Johann Wessel für 1700 ⅌ verkauft; in neuerer Zeit, bei dem Bau der Aula für das Katharineum, ist es dann abgebrochen worden.

[2]) Bemerkung von Buxtehude im Rentebuch.

der Witwe des Magisters Christoph Bostell, gewesenen Predigers der Marienkirche, überlassen. Da sie Anspruch auf freie Wohnung und Black Anspruch auf Mietsentschädigung hatte, so wurden letzterem aus der Kirchenkasse jährlich 50 ℔ vergütet. Nach dem Tode Blacks brauchte die Witwe Bostell die Wohnung nicht zu räumen, denn die Witwe Black zog zu ihrem Sohn, der im Domkirchspiel wohnte. Die ihr bis zu ihrem 1661 erfolgten Tode alle Jahre ausgezahlte Miete hätte von da an Tunder mit Fug und Recht für sich



Das ehemalige 1903 abgebrochene Werkhaus der Marienkirche in Lübeck

beanspruchen können. Weil er aber „mit *consult* der Herren Vorsteher die Heuer wegen des Organisten Haus“ zu heben hatte, so wollte er in übergroßer Bescheidenheit der Kirche mit der Miete für das alte Werkhaus „nicht beschwerlich sein“[1]).

Werkmeister waren in früheren Zeiten an allen lübeckischen Kirchen angestellt[2]), und auch hinsichtlich der Vereinigung des Amtes mit dem des Organisten stand die Marienkirche nicht vereinzelt da. Im 17. Jahrhundert

[1]) Im Jahre 1661 gab Tunder noch einen weiteren Beweis seiner Selbstlosigkeit und Uneigennützigkeit: Er hatte für einen Stand „in dem neuen Stuhl bei der Taufe, den er selber betritt“, 3 Taler in die Kirchenkasse bezahlt. Die Vorsteher ließen ihm aber den Stand umsonst und erstatteten ihm die entrichtete Miete.

[2]) Schon 1330 wird ein *magister operis* der Marienkirche erwähnt; Lüb. Urkundenbuch II, 1, Nr. 516.

versahen Joachim Vogel, Johann Schlete und Peter Hasse an St. Jakobi, Hinrich Hasse und sein Sohn Friedrich an St. Petri gleichzeitig beide Ämter. Der Werkmeister hatte bei seinem Dienstantritt einen Eid abzulegen. Die Formel, die am 28. März 1733 Johann Paul Kuntzen und am 5. Juli 1757 sein Sohn und Nachfolger Adolf Carl Kun(t)zen im Werkhaus der Marienkirche „mit aufgehobenen Fingern" beschwor, hatte folgenden Wortlaut:

„Ich schwöre zu Gott einen Eid, daß ich einem Hochweisen Rat sowohl als denen Herren Vorstehern zu St. Marien getreu, hold und gehorsam sein, der Kirchen Nutzen und Bestes nach äußerstem Vermögen befordern und deren Schaden verhüten, alles so meiner Aufsicht anvertrauet und zu meinem Amte gehöret, getreulich verwalten, gute richtige Rechnung führen, der Kirchen Vermögen verschwiegen und geheim halten und dem Dienst eines Werkmeisters und Organisten, auch insonderheit in fleißiger Aufsicht auf die Orgeln getreulich vorstehen wolle. So wahr mir Gott helfe."

Der Werkmeister mußte ferner Bürgen stellen, die „mit gesambtter Handt Und Verpfandung Ihrer Haab vnd guetter" gehalten sein sollten, daß er seinem Amte getreulich vorstehe (1614).

Die Tätigkeit des Werkmeisters war eine sehr mannigfaltige und verantwortungsvolle. Die meiste Zeit beanspruchte die Führung der Tauf-, Kopulations- und Begräbnisregister, der Wochenbücher (Einnahmen und Ausgaben in jeder einzelnen Woche) und Rentebücher („darin, was die Kirche an Haus- und andern Renten jährlich zu empfangen, alle belegten Gelder und alles sonstige Eigentum der Kirche verzeichnet ist"). Mit der Führung dieser Rechnungsbücher hängt die Verwaltung der Kirchenkasse eng zusammen. Die reichen Einnahmequellen der Marienkirche waren in der Hauptsache folgende: Zinsen von bei der Cassa, Kriegs-Cassa, Kämmerei, Akzise belegten Kapitalien, von Renteposten in Häusern, Miete oder Heuer für Häuser, Buchläden, Buden[1]), Hopfen- und Gartenland vor dem Holstentor, Stühle, Stände und Klappen in der Kirche, Pacht („Pension") für das Kirchengut Marien- oder Frauenholz[2]), Verkauf von Gräbern, Gebühren für Begräbnisse, besonders für Grabgeläute[3]), Abgaben für Anbringung von Epitaphien, Legate, Vermächtnisse, Ertrag der Beckensammlungen. Aus der Kirchenkasse zahlte der Werkmeister den Geistlichen und Angestellten der Kirche die Gehälter aus, dem Uhrmacher, dem Orgelbauer[4]), den gesetzten Hand-

---

[1]) Außer den in der Nähe der Kirche belegenen Kirchenhäusern, in denen die Geistlichen und Angestellten freie Wohnung hatten, besaß die Kirche Häuser in der Fleischhauerstraße, Hundestraße (3), Glockengießerstraße, Engelsgrube. Kram- und Wohnbuden waren nicht nur an die Kirche angebaut (s. o. S. 5), sondern befanden sich auch unter und neben dem Werkhause, woran der Straßenname Krambuden noch heute erinnert.

[2]) Waldung und Landgut Marien- oder Frauenholz, südöstlich von Oldesloe gelegen, war schon im 15. Jahrhundert Eigentum der Marienkirche.

[3]) Früher wurde fast bei allen Begräbnissen geläutet, so daß die Kirchenglocken oft täglich, und zwar stundenlang, ertönten. Durch die Kirchhofs- und Begräbnisordnungen von 1835 und 1874 wurde das Grabgeläute mit den Kirchenglocken abgeschafft bzw. stark beschränkt. Vgl. Th. Hach, Lübecker Glockenkunde, S. 280.

[4]) Die Vergütung von jährlich 36 ℳ für die Pflege und Stimmung der Orgeln hörte nach dem Tode des Orgelbauers Friedrich Stellwagen 1659 auf. Die Vorsteher der sämtlichen fünf „Caspelkirchen" hatten 1645 Stellwagen bestellt, die Orgeln wenigstens viermal im Jahr durchzugehen und zu korrigieren, Fehler und Mängel zu beseitigen. Dafür erhielt er Ostern ein „bestaltes Jahrgeldt" von insgesamt 30 Reichstalern (Marien 12, Jakobi, Petri, Ägidien je 10, Dom 8).

werkern (je einem Maurermeister, Zimmermeister und Bleidecker), den Glockenläutern, Instrumentisten, Kalkanten oder Bälgetretern, Sarg-

Seite aus Tunders Werkmeister-Rechnung (Wochenbuch)

trägern, dem Hundevogt[1]), dem Scharf- oder Nachrichter, dem Vogt in Frauenholz ihre Jahr- oder Quartalsgelder, den Kirchenarbeitern (Pflegsleuten, Handlangern) ihren Wochen- oder Tagelohn, bezahlte die Rechnungen der Handwerker (Tischler oder Schnitker, Zimmerleute, Maurer, Maler, Glaser, Töpfer, Schmiede, Bleidecker, Schornsteinfeger) über Bauarbeiten an der Kirche oder an den Kirchenhäusern. Die Aufsicht bei diesen Arbeiten, bei der Renovierung von Kirchengräbern gehörte gleichfalls zu den Obliegenheiten des vielbeschäftigten Werkmeisters, der auch für die Beschaffung der Baumaterialien Sorge zu tragen hatte. Mauersteine, Pfannen, Dachsteine bestellte er vom Rats- oder vom St. Petri-Ziegelhof; um Bauholz auszusuchen, mußte er die Umgegend bereisen, etwa in Oberwohlde oder Ahrensbök Bäume besehen und kaufen, sie zu Wasser oder Lande nach Lübeck schaffen und von den Kirchenarbeitern und -handwerkern zu Latten, Sparren, Balken, Brettern schneiden lassen[2]). Der Kalk kam von Segeberg oder Gotland. Ferner brauchten die Bauhandwerker Sand und Lehm, Eisenplatten, Zink und Blei. Das Abfahren von Bauschutt, „Steingraus" und Unrat, ja sogar das Ausbringen der „Sekrete" in den Kirchenhäusern, die sogenannte Nachtfahrt, hatte der Werkmeister anzuordnen. Er war dafür verantwortlich, daß alles, was man für den kirchlichen Gebrauch benötigte, Wein vom Ratskeller und Oblaten von der „Kuchenbäckerschen" für die Kommunion, Wachslichte für den Altar, Talglichte und Kohlen auf dem Turm, den „musikalischen Chören" und den Orgeln[3]), Talg und Öl zum Schmieren der Glockenlager, Besen, zu Pfingsten zwei Fuder Maibusch rechtzeitig beschafft wurde, hatte die Kirche und die kirchlichen Geräte reinigen, Leichenlaken und Altarzeug waschen zu lassen, mußte nach Sturm und Unwetter auf den Türmen und Gewölben die Lecken nachsehen. Eine angenehme Abwechslung in diese mühevolle, oft verdrießliche und mit dem Beruf eines Künstlers nur schwer zu vereinigende Tätigkeit, brachten die Reisen nach dem Kirchengute Marienholz, die der Werkmeister zusammen mit den Kirchenvorstehern oder in ihrem Auftrage zu Wagen, in einem Boot auf der Trave, auch wohl einmal hoch zu Roß unternahm, um zu sehen, was daselbst an Häusern baufällig und zu bessern nötig, oder wie weit der Hausbau gediehen, wie weit man mit dem neuen Scheidegraben, mit dem Ausroden der Bäume gekommen, um die Zäune, Knicke, die neugepflanzten jungen Linden und „Wicheln" in Augenschein zu nehmen.

Die „fleißige Aufsicht" über die Orgeln der Marienkirche führte Tunder nicht nur als Werkmeister; hier kamen mehr noch seine musikalisch-technischen Fachkenntnisse und sein Organistenamt in Betracht.

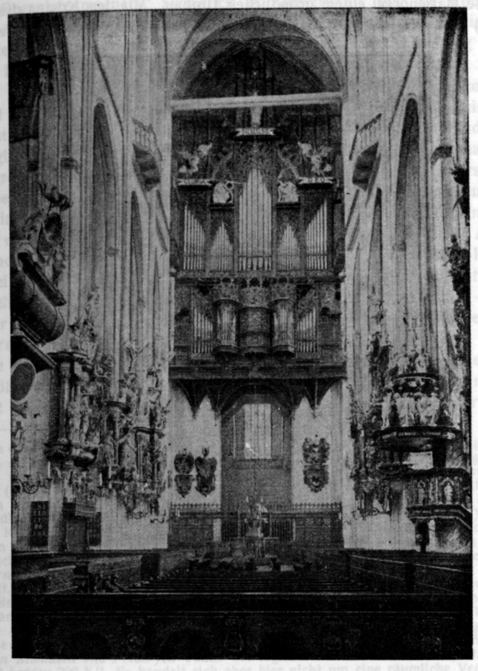
---

[1]) Früher *„hundesleger"* (1552 *„de de Hunde vth der karken sleith"*), später Kirchenvogt.

[2]) Der auffällig große Bedarf an Espen war zu den Särgen benötigt, die die Kirchen lieferten.

[3]) Auf der großen Orgel haben 1617 die Steinbrügger den Fußboden, „da die fuerpfanne steht", zur Verringerung der Feuersgefahr mit „Astrock" (jedenfalls eine Art Tonfliesen; 1625 wurden zum Auslegen einer Stube 170 glasurte Astrock, das Hundert zu 2 ℔, gekauft) *„auergesettet"*; 1618 wurde zur Anfachung der Glut ein neuer „Püster" gekauft und der alte ausgebessert.

Die große Hauptorgel[1]), deren mächtige gotische Fassade den Beschauer heute noch wie vor 400 Jahren begrüßt, war 1516—18 der Überlieferung nach von Meister Bartold Hering, der dann als Organist neben der technischen auch die musikalische Verwaltung seines Instrumentes übernahm,



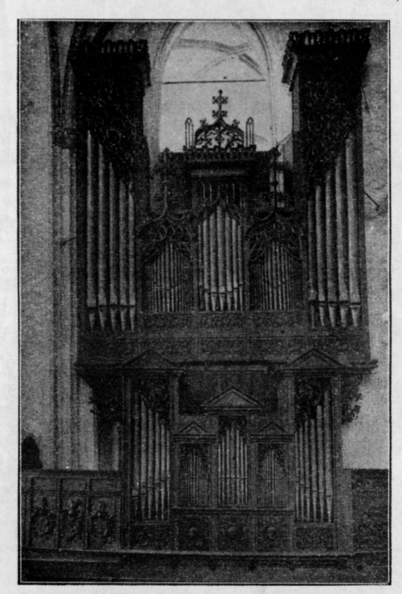
Inneres der Marienkirche in Lübeck
Die große Orgel und die seitlichen, für die Abendmusiken errichteten Emporen

erbaut worden. 1560—61 führte der Hamburger Orgelbauer Jakob Scherer für 1000 ℔ eine größere Reparatur aus, bei der das dritte Klavier (Rückpositiv) neu angelegt wurde[2]). Auch die nächste umfangreiche Reparatur

[1]) H. Jimmerthal, Beschreibung der großen Orgel in der Marienkirche zu Lübeck. Erfurt und Leipzig, G. W. Körner 1859.

[2]) Die Renaissancefassade desselben wurde bei der Erneuerung des Werkes 1851—54 wieder beseitigt und bei dem Bau der neuen kleinen Orgel auf dem Sängerchor verwandt.

des Werkes, die 1596—98 eine Ausgabe von 1800 ℔ verursachte, mußte nach Hamburg, an Gottschalk Borchert vergeben werden[1]). In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte Lübeck jedoch in Friedrich Stellwagen einen tüchtigen einheimischen Orgelbauer[2]). Er unterzog in den Jahren 1637—41 die große Marienorgel einem gründlichen Umbau. Mit den Kosten desselben (1500 ℔) brauchte die Kirchenkasse nicht belastet zu werden; sie wurden



Fassade der kleinen, sog. Totentanzorgel der Lübecker Marienkirche

durch ein Vermächtnis des 1637 verstorbenen Ratsherrn und Kirchenvorstehers Johann Füchting (3000 ℔) gedeckt. Als der Bau fertiggestellt war, hatte Tunder sein Amt noch nicht angetreten, und von den übrigen lübeckischen Organisten scheint sich niemand eines besonderen künstlerischen Rufes

[1]) Die Arbeiten sind im Wochenbuch (1595—1605, fol. 179) im einzelnen genau angegeben. Aus diesen Mitteilungen läßt sich Zahl und Art der Stimmen und die Verteilung derselben auf die Manuale und das Pedal fast vollständig entnehmen. Vgl. Jimmerthal, S. 4f.

[2]) Seine Werkstatt befand sich bei der „*Sagekuhle*“, in der Nähe des Doms, beim jetzigen großen Bauhof.

erfreut zu haben; denn auf der Vorsteher Begehren kam in der 14. Woche nach Ostern (1641) von Hamburg der Organist der dortigen Katharinenkirche, Heinrich Scheidemann, einer der bedeutendsten Vertreter seiner Kunst, hervorgegangen aus der Schule des großen niederländischen Orgelmeisters und „Organistenmachers" Sweelinck in Amsterdam, um die große Orgel prüfend zu „beschlagen". Man verehrte ihm für seine Mühe 50 Reichstaler, ersetzte ihm auch, was er an „Fuhr" von und nach Hamburg und in seiner Herberge im Großen Christoffer bezahlt, mit 60 ℔ 8 ß.

Die Entstehungsgeschichte der kleinen, sogenannten Totentanzorgel ist dunkel und läßt sich aktenmäßig nicht mehr darstellen. Nach der einen Ansicht stammt sie aus der Katharinenkirche, nach einer andern stand sie ursprünglich fast auf derselben Stelle wie jetzt, nur mit der Front nach dem Nebenschiff der Kirche und diente vor der Reformation zur Unterstützung des Gesanges in der Sängerkapelle[1]). In den Wochenbüchern kommt die Orgel in dem „*bychthuse*" (der Totentanzkapelle) zuerst 1547 vor. In diesem Jahre und in den beiden folgenden wurden an ihr umfangreichere Arbeiten vorgenommen. Ob damals das Rückpositiv, dessen Renaissance-Prospekt wie bei der großen Orgel der gotischen Hauptfassade gegenüber auf spätere Entstehung hinweist, hinzukam, oder zehn Jahre später, als 1557—58 der bei der Baugeschichte der großen Orgel erwähnte Orgelbauer Meister Jakob Scherer aus Hamburg in der kleinen Orgel einige neue Stimmen machte, andere veränderte und verbesserte, muß unentschieden bleiben. Eine weitere Vergrößerung erfuhr das Instrument, nachdem 1579—80 Julius Antonius die 12 Bälge erneuert hatte, 1621—22 durch Einbau des Brustwerks. Der

---

[1]) In der hinter der astronomischen Uhr („*achter der schive*") in dem achteckigen, turmartigen Anbau gelegenen Kapelle stifteten 1462 angesehene Bürger regelmäßige Gottesdienste zu Ehren der Maria. Zur musikalischen Ausgestaltung derselben wurden acht Sänger (zwei Erwachsene und sechs Knaben) angestellt. Der Buchdrucker Bartholomaeus Gothan vermachte 1488 sein Positiv, Hinrich Castorp veranlaßte 1692 den Bau einer Orgel (die Kosten, 180 ℔, hatte er „*ghebeden by* 8 ß *van Frouwen vnde Mannen*"), die, weil in der Kapelle der nötige Raum nicht vorhanden war, über der früheren Sakristei, der jetzigen Overbeck-Kapelle, wo von ihrer Empore der zierliche gotische, in das nördliche Seitenschiff der Kirche vorspringende Ausbau noch jetzt vorhanden ist, aufgestellt wurde. (Wehrmann, Die ehemalige Sängerkapelle in der Marienkirche; Zeitschr. I (1860), S. 362ff.) Diese Orgel konnte nach der Reformation ihrem ursprünglichen Zwecke nicht mehr dienen, und die schon von J. v. Melle (*Lubeca Religiosa*, S. 158) vertretene Ansicht, daß man sie durch verhältnismäßig geringe Lageveränderungen für die in der Totentanzkapelle abgehaltenen Beichthandlungen nutzbar zu machen suchte, hat vieles für sich. Jimmerthal sieht den Beweis für diese Verlegung in einer Notiz des Wochenbuches: „*Steffen Molhusen vnd Frederyck Tolner des orgelwarckes halven in dem bychthuse so se vorlecht hedden* 200 ℔." Es handelt sich aber hier nicht um eine räumliche Veränderung, sondern um Erstattung von Auslagen; das geht aus zahlreichen ähnlichen Angaben in den Wochenbüchern klar hervor. (1548: „*Steffen Moelhusen gegeven yn betalynge so he vnd Frederyck Tollner des orgelen halven yn dem bichthuse vorlecht is* 100 ℔." 1558: „*Erick Tilcken wedder gegeven, welkes he vorlecht hadde*" usw.)

Die Nachricht von einer angeblichen Überführung der Totentanzorgel aus der Katharinenkirche, für die die Akten beider Kirchen keinerlei Anhalt geben, bringt merkwürdigerweise auch zuerst J. v. Melle (in seiner „Gründlichen Nachricht" 1713, S. 84). Sie ist dann bis zur Neuzeit mehrfach wiederholt worden, u. a. auch von Pirro (S. 471), der sich auf Stiehls Zeugnis beruft und einen Beweis darin erblickt, daß die Totentanzorgel in ihrer Disposition mit derjenigen der Katharinenkirche teilweise übereinstimmt. Die Angaben über die letztere entnimmt er M. Seifferts Abhandlung „J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler" (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1891, S. 229), übersieht aber dabei, daß hier von der Katharinenkirche in — Hamburg die Rede ist!

Orgelbauer Henning Kröger aus Wismar erhielt dafür und für sonstige Verbesserungen 1080 ℔. Am Schlusse des Jahres 1650 hatten die Vorsteher „abgeredet, daß die kleine Orgel sollte repariret werden". Aber erst Michaelis 1653 kam es zur Vollziehung des Kontraktes mit dem ortsansässigen Orgelbauer Friedrich Stellwagen, der wenige Jahre vorher sein Können an der großen Orgel gezeigt hatte und nun die kleine für 350 Reichstaler (1050 ℔) wieder in guten Stand bringen sollte. Die Arbeit wurde 1653 in Angriff genommen, das ganze Jahr 1654 hindurch fortgesetzt und 1655 beendet. Sie sollte durch Franz Tunder „und andere zween Organisten, die dazu bequem erachtet worden", geprüft („*geliebert*") werden. Tunder mußte aber die Abnahme allein vollziehen, denn „das Werk zu empfangen, hat niemand von den andern Organisten dran gewollt". Der Orgelbauer hatte den Vorstehern eine „*supplica*" übergeben, in der er sich beklagte, daß er viel Schaden leiden müßte, weil er so lange daran gearbeitet (er hatte u. a. neue Windladen geliefert). Die Vorsteher bewilligten ihm noch 150 ℔, so daß die ganzen Kosten 1200 ℔ betrugen. Sie ließen an der Brüstung der Orgel, dem „Pannehl" ihre geschnitzten Wappen anbringen[1]).

Ein drittes Orgelwerk von geringem Umfange wurde 1664 auf dem Chor (Lettner) zum Gebrauch bei den sonn- und festtäglichen Kirchenmusiken erbaut. Die Leitung derselben lag nicht[2]) in den Händen Tunders, was schon aus äußeren Gründen, wegen der räumlichen Entfernung der Orgeln vom Lettner, unmöglich war, sondern gehörte zu den amtlichen Verpflichtungen des Kantors, des dritten Lehrers der Lateinschule. Sein Gehalt war 1531 in der Kirchenordnung Bugenhagens auf 90 ℔ festgesetzt; gegen das Ende des 16. Jahrhunderts stieg es auf 111 ℔[3]). Den Kirchendienst mußte der Kantor ursprünglich ohne besondere Vergütung versehen. Von 1576 an zahlte ihm die Marienkirche jährlich 10 ℔, wofür er „*vp de Feste vnd andere gelegene tyde ſiguriren*" sollte. Dieses geringe Jahrgeld wurde 1622 auf 20 ℔, 1628 auf 30 ℔ erhöht[4]). Zu Tunders Zeit verwaltete das Kantoramt Martin Lincke aus Jüterbogk. Eingeführt 1630, starb er nach mehr als 30jähriger Tätigkeit am letzten Tage des Jahres 1662. Sein Nachfolger Samuel Franck beantragte 1664 die Anschaffung eines guten Positivs auf dem Chor. Der Bau war schon 1659 beschlossen worden; das Instrument sollte von dem Werkmeister bestellt werden; die Ausführung war aber aus unbekannten Gründen unterblieben. Die Bewilligung wurde vom Vorstande nun noch einmal ausgesprochen. Weil damals in Lübeck kein Orgelbauer vorhanden war — Friedrich Stellwagen war 1659 gestorben[5]) —, wurde das Positiv kurz vor

[1]) Sie nehmen, von der Kapelle aus gesehen, die rechte Seite ein; die übrigen kamen 1760 bei einem Umbau hinzu.

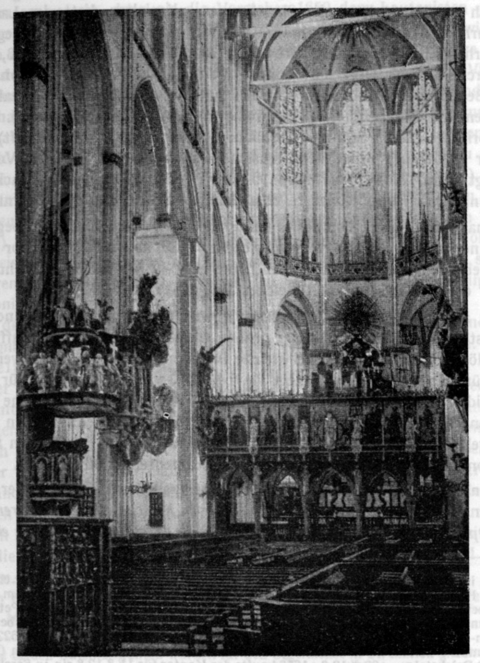
[2]) Wie Pirro, a. a. O. S. 148, irrtümlich meint.

[3]) Der Kantor hatte, wie alle Lehrer der Schule, freie Wohnung in den alten Klosterräumen und Anteil am Schulgelde („*Scholeprecium*"). Die Gehaltsverhältnisse der übrigen Lehrer waren 1531 und am Ende des Jahrhunderts folgende: Rektor 150 (300) ℔, Sub-(Kon-)rektor 100 (150) ℔, die vier (sechs) „*Paedagogi*" 30—50 (55—100) ℔. 1630: Rektor 700 ℔, Subkonrektor 400 ℔, Konrektor 270 ℔, Kantor 180 ℔, vier Präzeptoren 115—130 ℔.

[4]) Von den andern Hauptkirchen bezog der Kantor eine Vergütung für die in jeder viermal jährlich abzuhaltende Zirkular- oder Quartalsmusik.

[5]) Er hatte noch in seinem Sterbejahr eine Orgel in der Marienkirche zu Stralsund erbaut. Vgl.: Die Baudenkmäler des Regierungsbezirks Stralsund, V, 1902, S. 453.

Ostern 1664 dem Orgelmacher Michel Berigel in Lüneburg in Auftrag gegeben. Er brachte es auf seine Kosten herüber, und nachdem es am Sonntag dem 23. Oktober zum ersten Male gebraucht worden war, wurde am 2. November dem Erbauer der verabredete Preis von 300 ℳ ausbezahlt. Die Be-



Inneres der Marienkirche in Lübeck
Blick auf den Lettner

schaffenheit des noch im 19. Jahrhundert zu dem ursprünglichen Zweck benutzten Instrumentes, das wir uns als kleine Orgel ohne Pedal zu denken haben, läßt sich einigermaßen aus einem 1855 von dem Orgelbauer Vogt abgegebenen Gutachten über eine etwaige Wiederherstellung erkennen. Danach hatte es fünf Stimmen, darunter Quinte, Oktave und Dulcian 16′[1]).

[1]) Dulcian, die alte Bezeichnung für Fagott, ist als Orgelstimme ein Rohrwerk. Die übliche Unterscheidung von Positiv und Regal, nach der das erstere nur Labialregister

Kantor Franck hatte, als er die Anschaffung des Positivs beantragte, hervorgehoben, er benötige es „zu behueff der jetzigen ahrt Music". Während noch bis zum Ende des 16. Jahrhunderts die reine Vokalmusik sich behauptete und die bei festlichen Gelegenheiten etwa hinzugezogenen Instrumente lediglich zur Verstärkung die Singstimmen mitspielten, hatte im Laufe des 17. Jahrhunderts die Gesangsmusik mit obligater, selbständiger Begleitung die Vorherrschaft erlangt. Hierbei war der (bezifferte) Generalbaß, der in der Kirche auf der Orgel oder einem Positiv ausgeführt wurde, von besonderer Bedeutung. Der Kantor Lincke hatte vom Jahre 1636 an zahlreiche Motetten und andere Chorkompositionen mit Basso continuo von J. Crüger, G. Gabrieli, Schein, Staden, Abraham Schade[1]) u. a. angeschafft). 1659 hielt er wieder um einige neue musikalische Sachen an, und die Vorsteher bewilligten am 20. Januar 1660 10—15 Taler. Dafür kaufte Lincke u. a. Psalmen, Messen und Konzerte von Heinrich Schütz und Capricornus[2]).

In manchen dieser Kompositionen sind außer der Generalbaßbegleitung noch andere Instrumente vorgeschrieben. 1639 kaufte der Kantor Lincke zum Gebrauch auf dem Chor zwei Zinken für 12 ℔[3]), 1655 „zu behueff der Musik" eine Alt-Posaune von Melcher Engelbert für 18 ℔.

Aber auch auf Tunders Veranlassung wurde von der Kirche eine Reihe von Instrumenten, die er auf der großen Orgel benötigte, angeschafft: 1642 zwei Flöten für 9 ℔, 1643 zwei gleiche Instrumente für 6 ℔ und zwei Trompeten für 8 Taler, 1650 ein Kornett für 6 ℔, 1660 zwei Tenor-Violen für 15 ℔[4]). Die beiden letzteren ließ Tunder („weil in der ganzen Stadt keine zu bekommen, die etwas taugt") bei Daniel Erich machen, der sich 1642 in Lübeck niedergelassen und dem der Rat auf sein Ansuchen ein Privilegium für den Bau von Lauten, Violen und anderen Instrumenten erteilt hatte[5]).

Schon von 1594 an erhielt einer der Ratsmusikanten, Simon, der Violist von der Marienkirche jährlich 20 ℔, „*dar vor he schal flitich vpwaren vp de orgell vp alle Feste edder ock de Sondage, wen de orgyniste dat van ehme be-*

---

enthielt, ist also nicht durchschlagend. In St. Jakobi wurde 1668 auf dem Chor ein Regal, 1673 ein Positiv angeschafft. Das Gehäuse des letzteren steht noch jetzt, zu einem Schrank umgearbeitet, auf dem Uhrboden der Kirche. Ein Positiv hatte auch die Petrikirche.

[1]) Kantor am Gymnasium in Torgau, später in Bautzen, Herausgeber des berühmten Motetten-Sammelwerkes *Promptuarium musicum* (vier Teile, 1611—17). 1622 erhielt Hieronymus Prätorius in Hamburg für seine der Marienkirche eingesandten *Cantiones sacrae* 10 Reichstaler = 33 ℔ 12 ß. 1656 kaufte der Kantor für 1 ℔ ß 12 ß ein in Stralsund gedrucktes Psalmbuch.

[2]) Samuel Capricornus (Bockshorn), Kantor in Reutlingen, später in Preßburg, zuletzt Hofkapellmeister in Stuttgart, wo er 1665 starb, Komponist zahlreicher Gesangswerke mit Begleitung.

[3]) Zinken oder Kornette sind Blasinstrumente von Holz oder Elfenbein, gerade oder gekrümmt, mit sechs bis sieben Grifflöchern.

[4]) Es gab Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßviolen; alle hatten sechs Saiten und waren in Quarten gestimmt. Von den beiden Arten der Baßviolen war der Violone eine Oktave tiefer als die Gambe. An die Stelle der Diskantviole trat dann die viersaitige, auch etwas anders geformte Violine; später wurden auch die Alt- (Tenor-) und Baß-Streichinstrumente nach Violinenart gebaut.

[5]) Bei der Erwähnung dieser Anschaffungen unterläuft Pirro (S. 99) ein eigentümliches Versehen: Er verwechselt die Instrumente und deren Preise mit Musikern und deren Vergütung.

geren is." Im 17. Jahrhundert — der genaue Zeitpunkt läßt sich nicht nachweisen — wurde dann noch ein zweiter Ratsmusikant, der Lautenist, für die gleiche kirchliche Dienstleistung hinzugezogen. Die ursprüngliche Verpflichtung zu derselben auch an Sonntagen scheint mit der Zeit in Vergessenheit geraten zu sein, denn als die Vorsteher 1659 dem Lautenisten Jochim Baltzer auf sein Supplizieren jährlich 10 Taler zu „seitengelt" bewilligten, geschah das unter der Bedingung, daß er sich außerhalb der Festtage etliche Male auf der Orgel hören lasse. Im selben Jahre wurde an Stelle des Violisten Gregorius Zuber, der sich seinem Dienste auf der Marienorgel ständig entzogen hatte und nach St. Petri zu Chor gegangen war, der Ratsmusikant Nathanael Schnittelbach angenommen. Er sollte wie der Lautenist ein Jahrgeld von 10 Talern erhalten, dafür alle Festtage und auch zu andern Zeiten auf die Orgel gehen und der Musik daselbst fleißig abwarten[1]). Nath. Schmittelbach, geboren 1633 zu Danzig, war einer der berühmtesten Violinvirtuosen seiner Zeit[2]). Er sowohl wie Zuber haben Sammlungen von Tänzen (Suiten) komponiert und veröffentlicht; überhaupt „bestellte ein Wohledler, Hochweiser Rat jederzeit zu seinen Musikanten keine Kunstpfeifer, sondern excellirende, an Herrn- und Fürstenhöfen berühmte Musikanten und gute Komponisten[3])".

Für die Instrumentalvorträge auf der großen Orgel kaufte Tunder die Trio-Sonaten (Sonaten a tre) des Kaiserlichen Virtuosen Joh. Heinr. Schmeltzer in Wien für 3 ℛ[4]).

Außer den beiden zu ständigem Dienst auf der Orgel verpflichteten Ratsmusikanten zog Tunder auch andere Musiker zur Mitwirkung heran. 1660 verehrten die Vorsteher Jürgen Leutheusel, dem Sohn des Turmmanns, der sich fleißig auf der Orgel bei der Musik hatte gebrauchen lassen, 15 ℛ zu einer Viol oder Geige. Daß auf der Orgel nicht nur die Hauptinstrumente der ständigen Instrumentisten, Violine und Laute, gebraucht wurden, geht aus den obenerwähnten Anschaffungen von Instrumenten hervor und wird dadurch bestätigt, daß in den Gesuchen um Verleihung einer Ratsmusikantenstelle die Bewerber öfters darauf hinweisen, sie hätten auf der Orgel clarin[5]) geblasen.

Auch bei der Figuralmusik, die der Kantor im Gottesdienst auf dem Chor in St. Marien aufführte, halfen die Ratsmusikanten den Gesang „zieren"

---

[1]) Die beiden Ratsmusikanten wurden für den Orgeldienst in St. Marien gleich besoldet, jeder mit 30 ℛ jährlich, nicht etwa bezog, wie Stiehl angibt, der Lautenist obendrein 30 ℛ Saitengeld.

[2]) K. v. Höveln nennt ihn „fast unvergleichlich", „hisiger *Music* herliche Mit-Aufzihr". Unter seinen Schülern machte sich besonders Nic. Adam Strungk, der spätere kursächsische Hofkapellmeister in Dresden, einen Namen. Er spielte in Italien vor Corelli dergestalt, daß dieser Großmeister der Violine in die Worte ausbrach: „Ich werde hier der Erzengel (Arcangelo) genannt; Ihr aber möget wohl der Erzteufel darauf heißen." (J. G. Walther, Lexikon S. 583.)

[3]) So sagt Tunders Schüler Peter Grecke in seinem Gesuch um eine Ratsmusikantenstelle.

[4]) Jedenfalls war es die erste der beiden Sonatensammlungen dieses Komponisten, 13 Sonaten enthaltend, 1662 in Nürnberg veröffentlicht; die zweite (12 Sonaten) erschien 1669, ebenfalls in Nürnberg. Schon 1643 wurden Tunder 19 ℛ 8 ß für neue Sachen bei der Orgel bewilligt.

[5]) Clarino = Trompete.

oder „staffieren". Diese Mitwirkung, die sich in den Wochenbüchern bis 1539 zurückverfolgen läßt, geschah ursprünglich nur an den vier hohen Festtagen, zu denen damals auch noch Michaelis gehörte. 1578 war der Kreis der durch Kirchenmusik ausgezeichneten Festtage um folgende erweitert: Neujahr, Heilige drei Könige, Himmelfahrt, Trinitatis, Johannis, Marien Lichtmeß, Marien Verkündigung, Marien Berggang (= Heimsuchung). Von diesen kamen später manche, namentlich die Marienfeste, in Wegfall, dafür trat Advent neu hinzu.

Nach der 1521 erlassenen Ordnung der „*Spellüde, de inn des Ehrbaren Rades denste syn*", sollte ihre Zahl 12 betragen. Später waren die Ratsmusikanten wie in anderen Städten nur ihrer acht, und sie bemühten sich, diesen Bestand noch mehr zu verringern, um ihr Einkommen aus der Stadtkasse, ein festes Jahrgeld, das sie unter sich zu teilen hatten, zu verbessern[1]). Als 1641 die achte Ratsmusikantenstelle erledigt war, baten die übrigen sieben, sie nicht wieder zu besetzen, sondern ihnen zu gönnen. Der Rat bewilligte das Gesuch, und bis 1667, also während der ganzen Amtszeit Franz Tunders, gab es nur sieben Ratsmusikanten. Von diesen konnten bei der Kirchenmusik auf dem Marienchor in der Regel nur fünf mitwirken, da ja zwei zum Dienst auf der Orgel verpflichtet waren. 1603 wird auch ausdrücklich von fünf Ratsinstrumenten gesprochen, die auf dem Chor die Feste über aufwarteten; im 16. Jahrhundert halfen „*der hern spellude*" dem Kantor sogar nur „*sulf verde*". Diese geringe Zahl mochte in der älteren Zeit, als die Instrumente nur zur Verstärkung der Singstimmen dienten, „in den Gesang zu blasen" hatten, notdürftig ausreichen; als aber im 17. Jahrhundert kirchliche Vokalkompositionen mit selbständiger Instrumentalbegleitung aufkamen, bei der neben den früher benutzten Blasinstrumenten auch und oft vorzugsweise die tonschwächeren Streichinstrumente gefordert wurden, da mußten in St. Marien zur Unterstützung der Ratsmusikanten noch andere Musiker herangezogen werden. Ständige Hilfsstellen hatten drei Mitglieder der Musikantenbrüderzunft[2]). Einer derselben war zu Tunders Zeiten der Turmmann Jürgen Leutheusel[3]). Außer den drei „Brüdern" wurde gelegentlich noch der eine oder andere Musiker zur Verstärkung der Kirchenmusik herangezogen, so 1665 des Turmmanns Sohn. Als 1664 das Positiv auf dem Chor angeschafft worden war, wurde für dasselbe ein „Regalist", der Musikant Jürgen Sprenger, angestellt. Auf Anhalten des Kantors be-

[1]) Es betrug bis 1667: 400 ℳ und wurde dann auf 600 ℳ erhöht.

[2]) Die Gesamtzahl der Chor- und Köstenbrüder — so nannte man sie nach ihrer Hauptbeschäftigung bei der Kirchen- und Hochzeitsmusik — war auf 16 festgesetzt. Sie versahen den Kirchendienst in den andern beiden lübeckischen Kirchen, die außer St. Marien festbesoldete Instrumentisten hielten, in St. Jakobi und St. Petri.

[3]) An der Marien- und an der Jakobikirche waren schon im Mittelalter Türmer angestellt. Sie mußten „*mit vlite wachten*" und ausspähen, ob der Feind nahe, ob Feuer in der Stadt zu spüren, dieses sofort „*melden unde kontlick doen*" durch „*Alerme blasen*", „*trumpetten*", „*to storme luden*". (Vgl. die von Wehrmann in der Zeitschr. d. Vereins f. lüb. Gesch. u. Altertumsk. I, S. 362f., mitgeteilte Dienstanweisung des Marien-Türmers Hans Kyle von 1467.) Ferner lag dem Turmmann eine musikalisch anspruchsvollere Verpflichtung ob: er hatte morgens und abends sowie bei festlichen Gelegenheiten Choräle abzublasen, allein oder unter Zuziehung anderer Musikanten.

willigten die Vorsteher demselben jährlich 15 ℔ als „*solarium*". Um dieselbe Zeit hatte sich der Kantor Samuel Franck auch bemüht, das kirchliche Einkommen der Ratsmusikanten, das seit 1603 auf 25 ℔ p. a. stehengeblieben war[1]), zu verbessern, „damit sie so viel williger seien, wenn er ihrer beim Versuch einiger Musik, die in der Kirche auf den Festtagen sollte gehalten werden, in seinem Hause begehrte, sich daselbst bei ihm einzufinden". Er hatte zur Begründung seiner am 12. Januar 1664 eingereichten „*Supplication*" ferner geltend gemacht, daß „ietzo mehr seitten *instrumente* zum Chore gebrauchet würden wie vorhin". Die Kirchenvorsteher behandelten die Eingabe mit Wohlwollen und beschlossen, daß dem Antrage gemäß den Ratsmusikanten anstatt 25 ℔ hinfort 75 ℔ jährlich gezahlt werden sollten.

Das Chorgeld der Köstenbrüder hatte schon zwei Jahre früher eine Aufbesserung erfahren. Auf Supplizieren derselben verordnete der Rat am 12. April 1662, daß jedem Köstenbruder, der in einer der drei Hauptkirchen die Feste über auf dem Chor bei der Musik aufwarte, von der Kirche alle Quartal ein Reichstaler gegeben werde.

Die Marienkirche hatte, wie erwähnt, 1639 und 1655 auf Veranlassung des Kantors für die Kirchenmusik auf dem Chor zwei Zinken und eine Posaune angeschafft. In den erhaltenen Vokalkompositionen Tunders[2]) werden jedoch nur Streichinstrumente (Violinen, Violen, Violone) verwandt[3]). Diese Kantaten, wenigstens soweit sie die Mitwirkung von Chor und Orchester erfordern, können nur in der vom Kantor geleiteten Kirchenmusik im Rahmen der festtäglichen Gottesdienste aufgeführt worden sein, nicht etwa in den von Tunder begründeten Abendmusiken. Diese wurden nicht auf dem Chor (Lettner) der Marienkirche, sondern auf der großen Orgel veranstaltet, und hier standen zu Tunders Zeiten nur zwei kleine, neben der Orgel belegene Emporen, die nur für einige Solisten Raum boten, zur Verfügung. Auch wird man aus dem, in dem obenerwähnten, 1646 eingereichten Gesuch gebrauchten Ausdruck „Abendspielen" schließen können, daß es sich, wenigstens in den ersten Jahren, um rein instrumentale Darbietungen gehandelt hat. Damit fänden auch die von Stiehl angezweifelten, auf die Jugenderinnerungen eines neunzigjährigen Greises sich stützenden Angaben des Kantors Ruetz[4]) ihre Bestätigung:

„In alten Zeiten habe die Bürgerschaft, ehe sie zur Börse gegangen, den löblichen Gebrauch gehabt, sich in der St. Marienkirche zu versammeln, da denn der Organist

[1]) Zuerst wurde für jeden Festtag eine ℔ vergütet; 1542 betrug das Jahrgeld 6 ℔, 1561: 8 ℔, 1578: 12 ℔.

[2]) C. Stiehl entdeckte auf der Universitätsbibliothek in Upsala 18 Werke kirchlichen Inhalts für Singstimmen mit Instrumentalbegleitung. Sie sind von M. Seiffert als Band III der Denkmäler deutscher Tonkunst (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1900) veröffentlicht worden.

[3]) Daß man sich damals bei der Kirchenmusik nicht auf die Streichinstrumente beschränkte, zeigt ein 1630 zwischen den Vorstehern der Petrikirche und den Ratsinstrumentisten abgeschlossener Vertrag, nach welchem sie jährlich an zwei näher bezeichneten Sonntagen den Figuralgesang in St. Petri mit ihren besten Instrumenten, als Kornett, Zinken, Posaunen, Dulcianen, Lauten, Pandoren, Pfeifen, Geigen und andern dazu dienenden Instrumenten bestellen wollen.

[4]) Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik. Lübeck 1752.

ihnen zum Vergnügen und zur Zeit-Kürtzung etwas auf der Orgel vorgespielt hat. Dieses ist sehr wohl aufgenommen worden und er von einigen reichen Leuten, die zugleich Liebhaber der Musik gewesen, beschencket worden. Der Organist ist dadurch angetrieben worden, erst einige Violinen und ferner auch Sänger darzu zu nehmen."

Daß die Kaufmannschaft die Anregung zu den Abendmusiken gegeben, sagt auch Buxtehude in der Dedikation seiner Abendmusik vom Jahre 1684 an die „sämtlichen Hochlöblichen *Commercirenden* Zünften":

„Hochgeehrte Herren, das haben ihre Vorfahren wohl gewust, deswegen sie angeordnet, dasz bey zu Endelauffenden Jahr den Höchsten Gott auf das allerbeste auch musikalisch gedancket würde für alle erwiesene Güte (denn von den löblichen Zünfften rühret die Abendmusik her) und daher habe ich auch dieses Werk denenselben witmen und meine wenige Arbeit anbefehlen wollen[1])."

Ebenso sagt Buxtehude in einem Brief an die „Verwesere" (Ältesten, Vorsteher) der „Commercijrenden Zunfften" vom 24. Januar 1687, daß die Abendmusik von den kommerzierenden Zünften sei „anfangs begehret worden".

Die Programme der Abendmusiken werden also anfangs aus Orgelstücken, Vorträgen einzelner Streich- und Blasinstrumente (mit von der Orgel ausgeführtem Generalbaß) und Triosonaten bestanden haben. Die von Ruetz zuletzt genannte Zuziehung von Sängern kann sehr wohl noch zu Tunders Zeiten geschehen sein, wird sich aber auf Solisten beschränkt haben. Dabei haben wahrscheinlich die Solokantaten Tunders[2]) Verwendung gefunden.

Sologesang von der großen Orgel war freilich auch in den sonntäglichen Gottesdiensten gebräuchlich. In der 21. Woche nach Ostern des Jahres 1661 zahlte Tunder auf Befehl der Vorsteher „einem fremden *Musico* oder *Vocalisten*, namens Francisco de Minn, welcher sich etzliche Sonntage nacheinander auf der Orgel mit einem Alt zu singen hören lassen," 6 ℔. Es handelte sich um den zu seiner Zeit berühmten, aus Brabant gebürtigen Sänger Franciscus de Minde, der von Stockholm über Wismar nach Lübeck gekommen war. Er hatte in Kopenhagen in besonderer Gunst beim König Friedrich III. von Dänemark gestanden, bis er 1657 in schwedische Gefangenschaft geriet, war dann Günstling des Feldmarschalls Wrangel und des Königs Karl Gustav von Schweden gewesen und hatte nach des letzteren Tode das Land verlassen müssen.

„Zu Lübeck machte er die Bekanntschaft mit dem besten Orgelmann daselbst zu St. Marien, namens Franz Tunder. Minde ließ sich erstlich vor ihm im Hause hören und erhielt großen Beifall. Tunder brachte ihn hernach auf seine Orgel, von welcher er herabsang, wie ein Engel, und eine ansehnliche Versammlung vor sich hatte, deren keiner jemals dergleichen Sänger gehört zu haben sich erinnern konnte."

Von Lübeck wandte sich Minde nach Hamburg, wo seine Stimme sich „zum Tenor gewöhnte", nachdem sie sich in Schweden aus einem Diskant in einen Alt verändert hatte. Er war also kein Kastrat[3]).

---

[1]) Nach den Mitteilungen von A. C. Kunzen in einer die Abendmusik betreffenden Eingabe an Bürgermeister und Rat vom 10. Oktober 1785.

[2]) Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. III, Nr. 1—4, 11—13.

[3]) Vgl. Matthesons Ehrenpforte, S. 225ff.

Tunders Leben fällt zum größten Teil in die trostlose Zeit des dreißigjährigen Krieges, mit dessen Schrecken Lübeck freilich nur in der dänisch-niederdeutschen Periode in unmittelbare Berührung kam. 1627 schlugen die Soldaten in dem der Marienkirche gehörigen Gute Frauenholz, wie wir im Wochenbuche lesen, die Fenster ein und rissen den Giebel von der Scheune ab. Nach dem 1629 zwischen Dänemark und dem Kaiser zu Lübeck geschlossenen Frieden, dessen man am Donnerstag den 28. Mai in den lübekkischen Kirchen mit Danksagung auf den Kanzeln und Glockengeläute gedachte, folgten noch zwanzig lange Kriegsjahre. Wenn während derselben die alte Hansestadt auch von Plünderung und Verwüstung verschont blieb, so mußte sie doch zur eigenen Sicherung und zur Deckung der allgemeinen Kriegskosten große Opfer bringen. Daher begrüßte man auch in Lübeck das Ende des Kampfes mit aufrichtiger Freude. Das Dankfest, das 1650 in der 15. Woche nach Ostern auf Anordnung der Obrigkeit „wegen des nunmehr zu Nürnberg völlig geschlossenen allgemeinen Friedens" feierlich gehalten worden, wird von Tunder im Wochenbuch ausführlich beschrieben. In allen Kirchen wurde gepredigt und musiziert. Unter dem festlichen Geläute der Kirchenglocken blies der Turmmann mit seinen Gehilfen vom Turm, und die Soldaten auf dem Walle gaben dreimal Salve, lösten auch dreimal „die stücken umb die Stadt".

Während weite Striche deutschen Landes verödet waren und ungezählte Orte ihren Wohlstand völlig eingebüßt hatten, machten sich die traurigen Folgen des großen Krieges in Lübeck weit weniger bemerkbar. Der Rat mußte die Bürger sogar wiederholt ermahnen, sich „in diesen betrübten, hoch-beschwer- und gefährlichen Zeitten und Leufften" der Sparsamkeit, Demut und Mäßigkeit zu befleißigen, mußte zahlreiche Mandate wider die Üppigkeit und Pracht in Kleidern und Schmuck, wider die „Anrichtt- und Haltung stattlicher und kostbarer Banquette und Gästereien", wider die Einladung vieler Hochzeitsgäste erlassen.

Über die Hochzeit Franz Tunders hat sich nichts ermitteln lassen. In den Kopulationsregistern der Marien-, der Jakobi- und der Ägidienkirche (die Bücher der andern Kirchen reichen nicht so weit zurück) ist sein Name nicht zu finden. Da man ihn auch in den Wettejahrbüchern, in die der Spielgreve alle in Lübeck abgehaltenen Hochzeiten, auch solche von geringeren Personen, wegen der dafür zu zahlenden Abgaben, eintrug, vergeblich sucht, so ergibt sich daraus mit Sicherheit, daß die Trauung auswärts stattfand. Nach Tunders Tode wird seine Witwe in den Kirchenakten noch öfters erwähnt, leider aber nie unter Nennung ihres Vor- oder Geburtsnamens.

In den Taufregistern der Marienkirche kommt Franz Tunder fünfmal vor: am 27. August 1642, 26. Juli 1644, 11. August 1646, 24. Januar 1648, 30. Mai 1652. Die Vornamen der Kinder werden nicht angegeben; das geschieht erst von 1669 an; aber die Namen der Paten sind hinzugefügt. Ihre Zahl beträgt jedesmal, wie damals allgemein gebräuchlich, drei; auch ist offenbar die feststehende Sitte, bei Knaben zwei Paten und eine Patin, bei Mädchen zwei Patinnen und einen Paten zu bitten, durchgängig beobachtet worden.

Daraus geht hervor, daß die Täuflinge von 1642 und 1648 Knaben, die von 1644, 1646 und 1652 Mädchen waren. Die Namen der Söhne erfahren wir aus dem Klappenbuch von 1631—1733. Hier hat Tunder am 24. April 1655 eingetragen:

„Nachdem Thomas Blome 1655 Todes verblichen und seine Erben dessen im andern Gang von unten auf an dem Süderseite vor dem Eingang der Kapelle belegene Klappe nicht wieder begehrt, sondern mir den Schlüssel gesandt, habe ich dieselbe meinem Sohn Friedrich Frantz Tunder gegeben, daß er dieselbe Zeit seines Lebens mag gebrauchen."

Am 7. September 1659 lesen wir:

„Dieweil der liebe Gott meinen Sohn Friedrich Frantz Tunder nach seinem gnädigen Willen hat abgefordert, habe ich diese hieroben ihm geschriebene Klappe meinem jüngsten Sohn Johann Christoph Tunder wiederum geschrieben, sie Zeit seines Lebens zu gebrauchen."

Die älteste Tochter Tunders, Auguste Sophie, wurde die Frau des Kantors Franck, die zweite, Anna Margarethe, heiratete Tunders Nachfolger Dietrich Buxtehude, die jüngste blieb unvermählt. Sie war am 25. März 1683 Patin bei der Taufe einer Tochter ihres Schwagers Buxtehude, die nach ihr den Namen Dorothea erhielt.

So sind wir in der Lage, bei allen Kindern Tunders die Angaben der Taufregister zu vervollständigen: 27. August 1642 Friedrich Franz, 26. Juli 1644 Augusta Sophie, 11. August 1646 Anna Margarethe, 24. Januar 1648 Johann Christoph, 30. Mai 1652 Dorothea. Friedrich Franz starb im Alter von 17 Jahren; von den übrigen wird noch die Rede sein.

Im Jahre 1667 wurde Franz Tunder von einem hitzigen Fieber befallen und lag an demselben 16 Wochen schwer krank. Mit Hilfe von „zween *doctores*", des „Barbirers" und der Apotheke, „auf die er viell gewand", besserte sich sein Zustand aber ziemlich, so daß er am Michaelisfest die Orgel, „darnach er groß Verlangen getragen", wieder betreten konnte; aber am 20. Oktober wurde er von der Krankheit aufs neue befallen, und am 5. November abends um 9½ Uhr hat er dann seinen „Lebendslauff im 53. Jahre seines alters sanfft und sehlig geendiget". So berichtet das Vorsteherprotokollbuch[1]), das auch der Verdienste des Verstorbenen in der ehrendsten Weise gedenkt:

Er hat seine beiden Dienste (als Werkmeister und Organist) „mit solchen rühmlichen fleis, sorgfalt und treue verwaltet, daß die Herren Vorsteher sattsamen genugen daran gehabt, und benebst der gantzen Bürgerschafft von Hertzen gewünschet daß der liebe Gott denselben Ihme zu ehren und der Kirche zum besten . . . . . noch vielle Jahre im leben erhalten haete."

Die Vorsteher wissen aber nicht allein die besonderen Verdienste zu schätzen, die der Verstorbene sich um die Marienkirche erworben, sondern auch seine Bedeutung für die Tonkunst im allgemeinen; sie nennen ihn einen „in seiner

[1]) 1650—1743, S. 49b.

Kunst Hochsterfahrnen und berühmten Organisten"; im Rentebuch einen „in der Orgell und *Music* sehr berühmten Mann"[1]).

Die Vorsteher haben „in betrachtung seiner auffrichtigen getreuen dienste ihm und seinen Erben erblich zugeeignet ein Begräbnis Nr. 6 hinter dem Chor an der Nordseiten in der Ecken belegen"[2]). Das Grab hatte dem Handelsmann Diedrich Kloker (Klöker) aus Flensburg gehört; er hatte es 1659 der Kirche für ein Darlehen von 300 ℛ aus der Kirchenkasse verpfändet. Als nach seinem Tode die Erben $4^1/_2$ Jahre mit den Zinsen im Rückstand blieben[3]), auch das Kapital nicht abtragen und sich des Begräbnisses nicht annehmen wollten, fiel es der Kirche heim. Die beiden Leichen in demselben (darunter Klokers Frau, die in den „Kriegsleuften" verstorben war) wurden ganz verwest gefunden und ihre Gebeine zu unterst eingegraben. Es war ein sogenanntes Sandgrab, kein Gewölbe. Der Raum wurde durch das hineinragende Fundament der Kirchenmauer so beschränkt, daß nur für zwei Särge Raum blieb.

In diesem Grabe wurde Tunders Leiche am Donnerstag dem 14. November beigesetzt. Zwei Fuder Sand, welche dabei gebraucht wurden, stellte Tunders Sohn im Wochenbuch der Kirche mit 12 ß in Rechnung. Aus besonderer Gunst der Vorsteher sollte „das sarg mit deß Schniddekers (Kirchentischlers) Hinrich Warnemünde Rechnung frey passiren". Dagegen war das Grabgeläute nicht, wie man gemeint hat, eine besondere Begünstigung; im Vorsteher-Protokollbuch heißt es ausdrücklich:

„daß geleute mit einer stunde vorher, und Zudracht mit der pulß hat er nach vorigen gebrauch frey,"

und im Wochenbuch:

„Weil er ein Kirchenbedienter, hat er alles frei, nämlich das Stundläuten und eine Zutracht mit der Pulsglocke"[4]).

---

[1]) Sein Orgelspiel hatte schon früh in der ganzen Stadt die verdiente Anerkennung gefunden. Er wirkte am 26. August 1646 bei der Einweihung der St. Jürgenkapelle mit und erhielt dafür ein Honorar von 2 Talern. (Nach freundlicher Mitteilung von Herrn J. Warnke aus den Rechnungsbüchern der St. Jürgenkapelle.) Kunrat v. Höveln gedenkt in seiner Chronik und Stadtbeschreibung „Der Kaiserl. Freien Reichs-Stadt Lübeck Glaub- und Besähewürdige Herrlichkeit" (Lübeck 1666) Tunders als des „überaus kunstbegabten, Weltbelobeten Orgelmeisters". In Buxtehudes Hochzeitsgedicht 1668 heißt er „der berühmte große Tunder, aller Künstler Krohn und Haubt".

[2]) Dort, wo sich jetzt die Gedenktafel für die 1870—71 Gefallenen befindet. Die Numerierung der (451) Grabsteine war erst 1662 erfolgt. Der Steinhauer erhielt für jeden Stein 18 ₰.

[3]) 300 ℛ zu 6% p. a. jährlich 18 ℛ, im ganzen 81 ℛ.

[4]) Nach den älteren evangelischen Kirchenordnungen wurde am Begräbnistage zweimal geläutet, zunächst vor der Feier, um die Gemeinde zur Beteiligung einzuladen, und dann während der Prozession und der Bestattung. (Vgl. Th. Kliefoth, Liturgische Abhandlungen, Bd. I, S. 287f.) Bugenhagens Lübecker Kirchenordnung von 1531 handelt S. 88 „Van der begreffnisse", tut aber des Glockengeläutes keiner Erwähnung; das lübeckische Kirchenhandbuch von 1754 enthält nichts über Begräbnisse und Glockenläuten. Die Pulsglocke ist die größte Glocke; sie wurde nur an hohen Festen, bei besonders feierlichen Gelegenheiten und vornehmen Begräbnissen gebraucht. Die *„ordinaire"* Totenglocke für Erwachsene war die zweitgrößte, die sogenannte große oder Bürgerglocke. Bei Kinderleichen wurde eine kleine Glocke geläutet. (Vgl. Th. Hach, Lübecker Glockenkunde, S. 274ff.) Freies Grabgeläute stand folgenden Personen zu: Drei Stunden (die erste mit der Puls allein, die zweite und dritte mit der Puls und großen Glocke) den Bürgermeistern, zwei Stunden (die erste mit der Puls allein, die zweite mit der Puls und großen Glocke) den Ratsherrn, Bürgervorstehern, Residenten, adeligen Personen, dem Superintendenten, den Pastoren, dem Physikus, der Domina des St. Johannisklosters, zwei Stunden mit der Puls und großen Glocke den Doktoren und Lizentiaten, der Priörin des St. Johannis-

Bei der Durchsicht der Kirchenrechnungen verstärkte sich bei den Vorstehern der Eindruck, daß „der Sehl. Franz Tunder der Kirchen gute, treue und fleißige Dienste erwiesen und allemahl der Kirchen Schaden abgewandt und dero nutzen mehr alsz sein eigen befordert“. Er hatte nach dem 1661 erfolgten Tode der Witwe des vorigen Werkmeisters G. Black die dieser bis dahin aus der Kirchenkasse gezahlte Miete von jährlich 50 ℳ für das von der Prediger-Witwe Bostel bewohnte sogenannte alte Werkhaus nicht, wie er hätte tun dürfen, sich selber zugerechnet[1]). Die Vorsteher sahen sich daher veranlaßt, diese Heuer für die sechs Jahre von 1662—67 (300 ℳ) den Erben wieder gut zu tun. Sie erklärten sich „erbötig, sich der Witwe und der nachgelassenen Kinder allermüglichkeit nach ferner anzunehmen, zumal befindlich, daß der selige Mann von beiden Diensten so viel nicht erwerben können, daß er sich und die seinigen davon *sustentiren* mügen, sondern seine eigen mittel, auch was er mit seiner Hausehren gefreiet — mehren theilsz mit daruff gegangen“. Die Predigerwitwe Bostel war kurz vor F. Tunder gestorben, und die Vorsteher verfügten, daß die von ihr benutzte Wohnung im Werkhause Tunders Witwe und Kindern eingeräumt werden solle. Der Kaufmann Jochim Wulff († 1669) bedachte in seinem Testament Tunders Witwe mit einem Legat von 60 ℳ[2]).

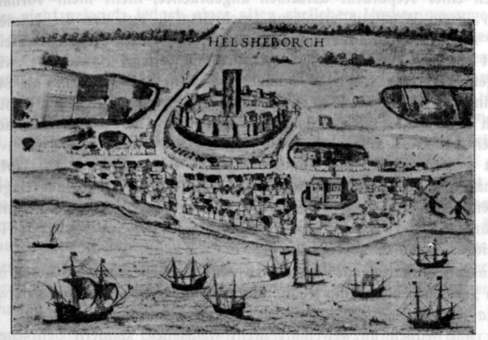
Tunders Sohn Johann Christoph wurde von den Vorstehern mit dem Jahresabschluß der Kirchenrechnungsbücher beauftragt. Auch das Organistenamt an St. Marien wurde zunächst interimistisch verwaltet, von wem, läßt sich nicht mehr nachweisen. Anfang Dezember ließen die Vorsteher einen „fremden Organisten von Hamburg, mit Namen Johann Schade, herüberkommen, welcher sich am Sonntag den 8. Dezember hat hören lassen. Weil er aber ihnen und der Orgel nicht angestanden“, wurde er „mit einem *viatico* bestehend in 3 *ducaten* (18 ℳ) wieder *dimittiret*“. Ebenso erging es einem zweiten Bewerber, „einem fremden *Musico* und Organisten namens Johannes Stanislaus Boronski von Schönenberg aus Polen“, der sich in den ersten Februartagen 1668 hören ließ. Er erhielt 4 Reichstaler (12 ℳ) zum „*viatico*“. Von den jüngeren Lübecker Musikern mochte sich Tunders Schüler, der spätere Ratsmusiker Peter Grecke mit Hoffnungen auf die Nachfolge seines Lehrers tragen. Tunder hatte ihm „die Orgelkunst samt der rechten Komposition dergestalt mitgeteilt, daß er seine wenige Person in seinen letzten vor andern *recommendiret*“. Aber trotz dieser schwerwiegenden Empfehlung war auch ihm das Glück nicht hold. Die erst am 11. April 1668 im Werkhause vorgenommene Wahl lenkte sich auf einen Kandidaten aus weiter Ferne.

---

klosters, eine Stunde mit der Puls und großen Glocke dem Rektor des Gymnasiums, eine Stunde mit der Bürgerglocke, die Zutracht mit der Puls und großen Glocke, dem Werkmeister, eine Stunde „*ordinair* Geläute“ den Predigern und dem Küster, eine Zutracht dem Kirchenvogt. (Werkmeister-Protokoll, eingerichtet 1778 von Joh. Wilh. v. Königslöw, S. 49ff.)

[1]) S. S. 13

[2]) Ed. Hach, Mitteilungen d. Vereins f. lüb. Geschichte u. Altertumsk. IX, 1899—1900. S. 145ff., S. 152.



Helsingborg
Aus dem Städtebuch von Braun-Hogenberg. Cöln 1574—1618

Dietrich Buxtehude 1637 – 1707

Die „erledigten beyden stellen" (Werkmeister und Organist) wurden von den Vorstehern „Diterich Buxtehude von *Elsignöre* (Helsingör) wiederumb gegönnet und *conferiret*". Er wird jedenfalls erst kurz vorher nach Lübeck gekommen sein. Daß er schon seit 1667 in Lübeck geweilt habe, wie mehrfach, freilich ohne näheren Nachweis, behauptet worden ist[1]), erscheint nach dem ganzen Verlauf der Angelegenheit, namentlich auch im Hinblick auf das wiederholte Probespiel anderer Bewerber, durchaus unwahrscheinlich.

Die dänische Stadt, von der aus Dietrich Buxtehude 1668 nach Lübeck kam, galt bisher allgemein als sein Geburtsort[2]). Nach den Feststellungen Hagens[3]) muß jetzt aber Helsingborg, Helsingör gegenüber auf dem östlichen Ufer des Sundes gelegen und damals ebenfalls noch zu Dänemark gehörend, dafür angesehen werden. Hier war Dietrichs Vater Johann noch 1641 Organist an der Marienkirche[4]). Das wird durch eine in diesem Jahre neben der Orgel

---

[1]) Jimmerthal: Buxtehude kam 1667 nach Lübeck. Die Veranlassung dazu ist unbekannt. Stiehl (Musikgeschichte der Stadt Lübeck, 1891, S. 14): Als feststehend ist anzunehmen, daß er auf eine Berufung hin noch zu Lebzeiten Tunders im Jahre 1667 nach Lübeck kam.

[2]) Als solcher wird Helsingör zuerst von Joh. Moller († 1725) in seiner *Cimbria literata* (Kopenhagen 1744), Bd. II, S. 132, bezeichnet.

[3]) a. a. O. S. 18ff.

[4]) Die Marienkirche, die einzige Kirche Helsingborgs, wird in einer Beschreibung des 17. Jahrhunderts als „*amplae latitudinis et altitudinis et conjunctum cum turri altiore*" bezeichnet. (Martinus Zeillerus, *Daniae, Norwegiae ut et Slesvici et Holsatiae Descriptio Nova* (Amsterdam 1655), S. 184.

anläßlich einer Reparatur derselben angebrachte, nicht mehr vorhandene, aber in ihrem Wortlaut erhaltene Inschrifttafel, auf der die Namen der damals im Amte befindlichen Kirchenvorsteher und des Organisten verzeichnet waren[1]), bezeugt. Aber selbst wenn Johann Buxtehude, wie sein Sohn gemeint hat[2]), schon 1639 oder 1640 sein Organistenamt an St. Olai in Helsingör angetreten haben sollte, könnte diese Stadt nicht als Geburtsort Dietrich Buxtehudes in Betracht kommen. Die Geburt erfolgte nach allgemeiner Annahme im Jahre 1637[3]). Als Geburtsjahr hat Stiehl[4]) „nach neueren Forschungen" 1635 angegeben unter Berufung auf eine Notiz aus Kopenhagen[5]), die ich nicht nachprüfen konnte. Den 1910 von Hagen angestellten Untersuchungen ist es leider nicht gelungen, einen aktenmäßigen Beleg für Jahr und Tag der Geburt beizubringen. Die Taufbücher in Helsingborg reichen nicht so weit zurück.

In musikgeschichtlichen Werken ist von Dietrich Buxtehude des öfteren als dem „großen Dänen" die Rede, und in dem Nachruf auf ihn in der „*Nova Literaria Maris Balthici*[6])" heißt es: „*Patriam agnoscit Daniam.*" Seine Familie war jedoch unzweifelhaft nicht dänischer, sondern deutscher Abstammung. Das beweist schon der Name an sich. Er gehört zu der großen Gruppe derjenigen Personennamen, die, ursprünglich zur Bezeichnung der Herkunft, von Ortsnamen herübergenommen sind[7]). Diese Entstehung läßt sich bei den ältesten Trägern des Namens Buxtehude, die in Lübeck und Hamburg in größerer Zahl schon im 13. und 14. Jahrhundert vorkommen[8]), an dem vorgesetzten „*de*" oder „*von*" erkennen.

---

[1]) Hagen, S. 14.

[2]) Er sagt auf dem Titelblatt des musikalischen Nachrufs, den er 1674 dem Vater widmete (s. u. S. 71), dieser sei 32 Jahre Organist an St. Olai in Helsingör gewesen. Er könnte sich bei dieser Angabe um ein bis zwei Jahre geirrt haben. Aber auch wenn man mit Rücksicht auf die Inschrift an der Orgel in Helsingborg annimmt, Johann Buxtehude wäre 1642 nach Helsingör gekommen, so bleibt immer noch eine Schwierigkeit bestehen. Sein Vorgänger an St. Olai, Klaus Feiter, lebte noch 1644 und wird ausdrücklich als „*Orgemester*" bezeichnet. Hagen glaubt diesen Widerspruch durch die Annahme beseitigen zu können, Johann Buxtehude sei als Stellvertreter Feiters tätig gewesen. Man wird allerdings bezweifeln müssen, ob ein Familienvater eine so unsichere Stellung mit ganz geringem Einkommen und jedenfalls ohne Wohnung annehmen konnte. Der Organist an St. Olai hatte ein Jahresgehalt von 100 Courant- oder 125 gewöhnlichen Talern („*Sletdaler*") und außerdem freie Wohnung in einem der Kirche gehörigen, auf dem Kirchhof gelegenen Hause.

[3]) Im Jahrgang 1707 der „*Nova Literaria Maris Balthici* wird auf S. 224 Dietrich Buxtehudes Tod erwähnt und gesagt, er sei 70 Jahre alt geworden. Auf dieser Notiz fußend, gibt Johannes Moller 1744 in seiner „*Cimbria literata*" (Bd. II, S. 132) 1637 als das Geburtsjahr an.

[4]) Mitteilungen des Verlags Breitkopf & Härtel, 1902, Nr. 71, S. 2729.

[5]) „Signale" 1901, Nr. 35.

[6]) 1707, S. 224.

[7]) Es gibt nur einen Ort Buxtehude, die kleine Stadt zwischen Bremen und Hamburg.

[8]) In Hamburg: In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts der Ratsherr Bernardus de Buxtehude, 1270 Ludolphus dictus de Buxtehude, 1285 der Bäcker Johannes B., 1300 Johann von B., 1419 Ratmann Meynard van B. (Zeitschr. d. Vereins f. hamb. Geschichte, VI, 1875, S. 35, 64, Mitteil. d. Vereins f. hamb. Gesch., VIII, 1902—04, S. 519, 362, Lübeck. Urkundenbuch, I, 1, Nr. 321, I, 6, Nr. 805.) In Lübeck: 1318 Johannes de Buxtehude, 1321 der Bäcker Henricus B., 1351 Volmer B., 1352 Henricus B., 1353 Ludewig B., 1354 Heine B. (Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Johannes Warnke.) 1350, 1352 Lükezinus B., 1355, 1373, 1374 Volmar B., 1356 Ludolphus B., 1358 Vicko B., 1373 Godscalcus B., 1380 Godekinus B., ein Brauer. (Niederstadtbuch. Lübeck. Urkundenbuch, I, 3, Nr. 246,

Über die Lübecker Familie Buxtehude sagt Jac. v. Melle, sie sei zwar „*ad honores* nicht gelangt, jedoch eines alten ehrlichen Herkommens gewesen". Werner Buxtehude wird unter den Gründern des nicht lange vor der Reformation von angesehenen Lübecker Kaufleuten gestifteten St. Annenklosters an erster Stelle genannt[1]). Seine Tochter Magdelena, eine der ersten Insassinnen dieses Klosters, schrieb für die Gottesdienste desselben 1522 mit kunstgeübter Hand ein umfangreiches Antiphonarium (Graduale[2]). Sein Enkel, der Ratsherr Ambrosius Meier, stiftete 1566 den noch jetzt in der Marienkirche vorhandenen schön geschnitzten zweisitzigen Stuhl, an dem sich das Wappen der Familie Buxtehude befindet. Dasselbe stimmt überein mit dem Werner Buxtehudes, das mit denen der übrigen Stifter noch heute an der Wand des ehemaligen Kloster-Refektoriums zu sehen ist. Es zeigt im quergeteilten Schild oben zwei Pfeile, unten das Brustbild eines älteren Mannes. Werner Buxtehude war auch ein Freund und Förderer der Musik; 1502 gab er 50 ℔ für die Sängerkapelle in St. Marien, und aus seinem Nachlaß wurden 1508 für den gleichen Zweck 20 ℔ gezahlt[3]).

Verwandtschaftliche Beziehungen zwischen der Familie Werner Buxtehudes und Dietrich Buxtehude lassen sich jedoch nicht nachweisen. Die Vorfahren des letzteren waren jedenfalls wie zahlreiche andere deutsche Musiker aus der Heimat nach Norden gezogen, wo der deutschen Kunst Lohn und Anerkennung winkte. In Helsingör wird ein Franz Buxtehude 1619 erwähnt. Dietrich Buxtehudes Vater heißt in den Kirchenrechnungen von St. Olai in Helsingör Hans Jensen[4]). Daraus ist abzuleiten, daß der Großvater Dietrichs den dänischen Vornamen Jens geführt, daß also die Familie schon längere Zeit in Dänemark gewohnt hat. Dieselbe in den nordischen Ländern allgemein übliche patronymische, vom Vater abgeleitete Form hat der Name der Mutter Dietrich Buxtehudes: *Helle Jespersdaatter*, d. i. Tochter Jespers.

Johann Buxtehude war jedenfalls seines genialen Sohnes erster, vielleicht sein einziger Lehrer im Orgelspiel und in der Theorie der Musik. Über anderweitigen Unterricht hat man nur ganz unbestimmte Vermutungen oder unbewiesene Behauptungen aufstellen können. Stiehl meint, vielleicht sei Dietrich Buxtehude von dem Kapellmeister Kaspar Förster in Kopenhagen, einem tüchtigen Theoretiker, in der Komposition unterwiesen worden. Pirro

304, I, 4, Nr. 117, 214, 245. Jac. v. Melle, *Familiarum lubecensium clariorum syntagma*, fol. 82.) Stralsund: 1354, 1358 Johann B., Ratmann, Vogt in Schonen. (Lüb. Urkundenbuch, I, 3, Nr. 310, I, 4, Nr. 52.)

[1]) Die Veranlassung zu der Gründung des Klosters gab eine Verfügung des Herzogs Magnus von Mecklenburg, nach welcher der Eintritt in mecklenburgische Klöster nur Landeskindern gestattet sein sollte. Dadurch wurde es den lübeckischen Bürgern unmöglich gemacht, für ihre Töchter, wie bisher, Aufnahme in die nahegelegenen Klöster Rehna und Zarrentin zu bewirken. Vgl. R. Struck, Die Gründer des St. Annen-Klosters, im Jahrbuch des Museums für Kunst- und Kulturgeschichte, 1903, S. 45ff.

[2]) Die prächtige, mit mehrfarbigen Initialen gezierte Pergamenthandschrift (vier rote Notenlinien, einstimmige Choralnoten) gehört jetzt zu den Schätzen der Lübecker Stadtbibliothek.

[3]) Jac. v. Melle, *Lubeca religiosa*, S. 146. 459a.

[4]) Er selbst unterzeichnet sich in der gleich zu erwähnenden Eingabe Hans B.

sucht die musikalische Ausbildung Buxtehudes ebenfalls in Kopenhagen, und zwar bei dem Organisten an der Nikolaikirche Johann Lorentz. Der Vater desselben, der ebenfalls in Kopenhagen ansässige Orgelbauer Johann Lorentz, reparierte 1649 die St. Olai-Orgel in Helsingör, die Johann Buxtehude bei seiner wenige Jahre vorher erfolgten Übernahme des Organistenamtes in einem altersschwachen, fast unbrauchbaren Zustand vorgefunden hatte[1]). Er starb während dieser Arbeit und fand seine letzte Ruhestätte in der Olai-Kirche. Sein Nachlaß wurde in Gegenwart seines Sohnes und Johann Buxtehudes aufgenommen. Aus diesen schwachen Anhaltspunkten konstruiert Pirro nähere Beziehungen zwischen Johann Lorentz und Johann Buxtehude, die den letzteren veranlaßt haben könnten, seinen Sohn nach Kopenhagen zu Lorentz zum Unterricht zu schicken. Nach Max Seifferts[2]) Vermutung, die sich lediglich auf die Formenverwandtschaft von Kompositionen stützt, könnte Buxtehude seine Ausbildung in Hamburg bei Matthias Weckmann, dem Organisten der Jakobikirche, empfangen haben.

Mattheson[3]) und Walther[4]) geben an, Buxtehude sei von Johann Theile „informiert" worden, freilich nicht während seiner eigentlichen Lehr- und Entwicklungsjahre, sondern erst nach seiner 1668 erfolgten Anstellung an der Marienkirche in Lübeck. Johann Theile, geboren 1646 in Naumburg, studierte in Leipzig, hatte einige Zeit Unterricht bei Joh. Heinr. Schütz, begab sich dann nach Stettin und unterrichtete daselbst „Organisten und *Musicos*, desgleichen er auch in Lübeck vornahm"[5]). Wir wissen nicht, wann er von Stettin nach Lübeck übersiedelte. Sein Aufenthalt hier dauerte bis 1673; in diesem Jahre wurde er als herzoglicher Kapellmeister nach Gottorp (Schleswig) berufen[6]). Spitta hält es nicht für möglich, daß Buxtehude Theiles Schüler gewesen sein könne, weil er um eine Reihe von Jahren älter war als dieser. Man wird aber Pirro recht geben müssen, wenn er diesen Grund nicht für entscheidend hält. Jedenfalls hatte Theile als Theoretiker einen bedeutenden Ruf. Seine Zeitgenossen nannten ihn den Vater der Kontrapunktisten, und nach Walther verstand er die harmonischen Künste aus dem Grunde. In der Berliner Staatsbibliothek werden mehrfache, jedenfalls von Schülern herrührende Niederschriften seines Unterrichts im Kontra-

---

[1]) Sein am 27. Januar 1648 dem Kirchenvorstande eingereichtes Gesuch, das die Reparaturbedürftigkeit der Orgel in der dringlichsten Weise darlegt, s. Hagen, S. 27f. Das Schriftstück ist merkwürdigerweise deutsch abgefaßt, obgleich die Olaikirche im Gegensatz zur Marienkirche ausdrücklich die dänische genannt wird. (Auf der Abbildung S. 35 sind versehentlich beide Kirchen als deutsche bezeichnet; St. Olai ist das größere Gebäude mit stumpfem Turm.)

[2]) Allgemeine deutsche Biographie, Bd. 41, S. 385.

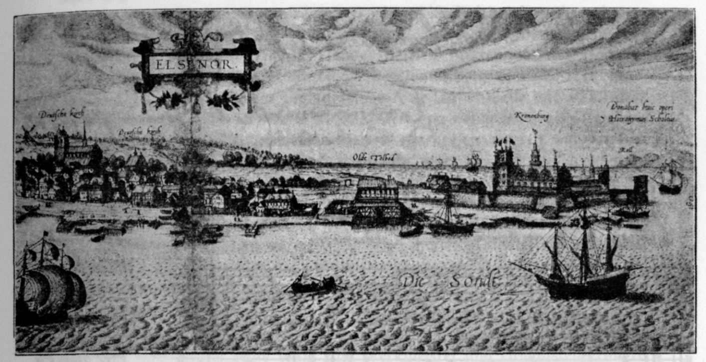
[3]) *Critica musica*, Bd. II (1725), S. 57.

[4]) Lexikon, S. 602f.

[5]) Von den Lübecker Schülern Theiles werden außer Buxtehude der Ratsmusikus Peter Zachau und Heinrich Hasse, Organist an St. Petri, genannt.

[6]) Schon 1675 mußte Theile infolge eines Krieges mit Dänemark Schleswig wieder verlassen. Er blieb zehn Jahre in Hamburg, wo er zu den ersten Komponisten für das 1678 gegründete Opernhaus gehörte. Dann wurde er als Kapellmeister nach Wolfenbüttel, später nach Weißenfels, berufen. Seine letzten Lebensjahre verlebte er in seiner Vaterstadt Naumburg, wo er 1724 starb.

punkt aufbewahrt. Die einzigen authentischen Nachrichten über das Verhältnis Buxtehudes zu Theile finden sich in des letzteren, 1673 in Lübeck veröffentlichten Passionsmusik[1]). Nach der Sitte der Zeit sind derselben einige von Gönnern und Freunden zu Ehren des Komponisten und zum Lobe seines Werkes verfaßte Gedichte vorangestellt, darunter auch vier sechszeilige Strophen von Dietrich Buxtehude[2]). Er nennt darin Theile seinen Freund, nicht seinen Lehrer, gedenkt überhaupt nur der Kompositions-, nicht der unterrichtlichen Tätigkeit desselben. Wenn er also wirklich Unter-



Helsingör
Aus dem Städtebuch von Braun-Hogenberg. Cöln 1574—1618

weisung bei dem berühmten Kontrapunktiker gesucht hat, so wird es sich nur um Vertiefung und Abschluß früherer Studien gehandelt haben. Denn wir können nicht annehmen, daß man zum Nachfolger Tunders unter zahl-

---

[1]) „In Verlegung Michael Volcken, gedruckt durch Seel: Gottfried Jägers Erben." Das Werk, das in der Geschichte der Passion die letzte wichtige Vorstufe zu Bach darstellt, ist von Fr. Zelle nach den auf der Universitätsbibliothek zu Upsala befindlichen Stimmen zusammen mit der Passion von Johann Sebastiani als Band 17 der Denkmäler deutscher Tonkunst neu herausgegeben worden.

[2]) Außerdem zwei lateinische Gedichte (von dem lübeckischen Superintendenten Meno Hanneken und dem Subrektor David van der Brügge) und ein deutsches (von Andreas Lüders, *Schol. Lubec. Collega*). In das Stammbuch von Hannekens Sohn, dem Kandidaten der Theologie Meno Hanneken, dem auch Buxtehudes Schwager Kantor Samuel Franck nahestand — er widmete dem früh verstorbenen Freunde ein längeres Trauergedicht — schrieb Buxtehude einen S. 36 im Faksimile wiedergegebenen dreistimmigen Singkanon, der als authentische Notenschriftprobe besonderes Interesse beanspruchen darf. Sein Lebensfreude atmender Text zeigt, daß dem Wesen des Meisters, den wir sonst nur in dem strengen Ernst seiner hohen Kunst und seiner kirchlichen Ämter kennen lernen, Heiterkeit nicht fremd war.

reichen Bewerbern einen Musiker ohne gründliche theoretische Vorbildung gewählt haben würde. Eine solche konnte Buxtehude auch für die praktische Organistentätigkeit, die er in Dänemark schon eine Reihe von Jahren ausgeübt hatte, ehe er nach Deutschland kam, nicht entbehren.

Vielleicht bekleidete er schon 1657 oder 1658 in Helsingborg an der Marienkirche, an der früher auch sein Vater gewirkt hatte, das Organistenamt. In den Kirchenrechnungen kommt „*Dierich Organist*" vor[1]), und unter den Schuldnern des 1660 verstorbenen Rates David Gedde wird in den Nachlaßakten auch Dietrich Buxtehude mit 40 Talern 3 ℳ 11 ß genannt. Als der



Eintragung Dietrich Buxtehudes in das Stammbuch des Meno Hanneken (Lüb. Stadtbibliothek)

Organist der Marienkirche in Helsingör, Claus Dengel, nach zehnjähriger Amtstätigkeit in seine schleswigsche Heimat zurückkehrte, wurde zu Michaelis 1660 Dietrich Buxtehude nach erfolgreichem Probespiel zu seinem Nachfolger erwählt[2]).

---

[1]) In der gleichen Weise wird er später auch in den Rechnungsbüchern der Marienkirche in Helsingör angeführt. Auch in den älteren Lübecker Wochenbüchern wird der Organist fast immer nur mit seinem Vornamen genannt.

[2]) Sein Mitbewerber kam aus Landscrona. Die Bestallungsurkunde für Dietrich Buxtehude konnte Hagen im Marienarchiv zu Helsingör nicht auffinden, ebensowenig eine direkte Notiz über seinen Dienstantritt. Der Zeitpunkt Michaelis 1660 ergibt sich aus der am 1. Mai 1662 nachträglich für $1^1/_2$ Jahre gezahlten Mietsentschädigung.

Die durch das feste Schloß Kronborg geschützte Stadt Helsingör war schon in alter Zeit durch den hier von allen Schiffen erhobenen Sundzoll[1]) zu ansehnlicher Bedeutung gelangt. Die Marienkirche, zum Kloster der schwarzen Brüder gehörig, stand nach Einführung der Reformation anfangs unbenutzt. 1578 wurde sie den zahlreichen Deutschen, die sich des Handels wegen in Helsingborg niedergelassen hatten, für ihre Gottesdienste überlassen und daher die deutsche Kirche genannt[2]). Die Vorsteher derselben schlossen 1634 einen Kontrakt mit dem schon erwähnten Orgelbauer Joh. Lorentz aus Kopenhagen. Dieser sollte für 1200 Reichstaler (= 1800 *Sletdaler*) eine neue Orgel bauen und das alte Positiv, das bisher bei den Gottesdiensten der Marienkirche benutzt worden war, für 240 Reichstaler übernehmen. Die Fertigstellung der Orgel erfolgte erst 1641. Bald nachdem ihre künstlerische Verwaltung in die Hände Dietrich Buxtehudes übergegangen war, in den Jahren 1662—63 führte der Orgelbaumeister Hans Christoffersen aus Kopenhagen an ihr umfangreiche Arbeiten aus, die mit 400 Talern entlohnt wurden. Da das Werk erst ein Alter von wenig mehr als 20 Jahren hatte und von einem angesehenen Meister geschaffen worden war, wird es sich nicht um eine Reparatur, sondern um eine Erweiterung der Disposition gehandelt haben. Aber weder das verbesserte und vergrößerte Instrument, noch die für die damalige Zeit recht ansehnliche Besoldung von jährlich 200 Talern nebst 20 Talern Wohnungsgeld (eine Amtswohnung war also nicht vorhanden) vermochten den genialen Künstler auf die Dauer zu fesseln. Er sehnte sich nach einem größeren, seinem kraftvollen Können entsprechenden Wirkungskreis; es zog ihn mit Macht über die Ostsee nach Süden in die alte Heimat seiner Vorfahren.

In der Versammlung der Kirchenvorsteher von St. Marien in Lübeck am 11. April 1668, in der seine Wahl zum Werkmeister und Organisten erfolgte, wurden ihm auch die „Kirchenbedienten fürgestellet, umb ihm in allen ihm von denen Herren Vorstehern *committirten* Dingen zu gehorchen".

Am 23. Juli 1668 wurde Buxtehude zum lübeckischen Bürger „mit einem Harnisch"[3]) angenommen. Seine beiden Zeugen waren Angelink Hansen und Bastian Spangenberg. Die von ihm gezahlte Abgabe betrug 7 Taler.

Buxtehude ließ sich bereit finden, die zweite Tochter seines Vorgängers Tunder, Anna Margarethe, geboren 1646, zu heiraten[4]). Ob ihm diese Heirat, wie Spitta meint, zur Bedingung gemacht wurde, läßt sich nicht nachweisen. Sicher ist, daß in der damaligen Zeit die Bereitwilligkeit, Witwe oder Tochter des Vorgängers zu ehelichen, bei der Besetzung von Prediger-, Lehrer- und

[1]) Vgl. auf der Abbildung S. 35 die zwischen Stadt und Schloß gelegene alte Zollbude.
[2]) Sie ist etwas kleiner als die „dänische" Kirche St. Olai, an der Dietrich Buxtehudes Vater Organist war. Die alten Klostergebäude sind noch vorhanden, der Turm am Westende ist abgebrochen. Der Turm von St. Olai hat jetzt oben eine Plattform; die Spitze wurde 1737 vom Sturm heruntergeworfen. Vgl. J. P. Traps, *Statistik-topographisk Beskrivelse af Kongeriget Danmark*. 2. Ausgabe, III. Teil (Kopenhagen 1872), S. 3—4.
[3]) Bezieht sich auf die Verpflichtung der Bürger zum Wachtdienst. Vgl. Anm. 4, 6, S. 8.
[4]) Die älteste, Augusta Sophie, geboren 1644, war die Frau des Kantors Samuel Franck.

Musikerstellen eine große Rolle spielte[1]). Die Hochzeit, die am Montag dem 3. August 1668 in Johann von Essens Hause stattfand, war eine „*Kokenköste*", eine „vornehme Hochzeit ohne Wein", wie sie geringere Kaufleute, Krämer, Brauer usw. abhalten durften. An derselben nahmen 70 Personen teil, darunter 21 Freunde. Damit war die Zahl der für Kuchenhochzeiten zulässigen Gäste weit überschritten[2]). Daniel Baerholtz (Bährholz) aus Elbing, „Kaiserl. gekröhnter Poet und desz Wohllöbl. Elb-Schwanen-Ordens[3]) Mitglied", schrieb das Hochzeitsgedicht. In demselben wird von dem hohen Ansehen gesprochen, in welchem Buxtehude als Künstler bei den Lübeckern stand:

„Dieses Ortes edle Bürger halten viel von seinem Spiel.
Jeder lobt und rühmt sein Werk."

Die Ehe Buxtehudes war mit sieben Kindern gesegnet. Bei dem ältesten, das am 24. Juli 1669 getauft wurde, fehlen im Taufregister noch die Namen; bei den übrigen werden sie genannt: Magdalena Elisabeth (getauft 15. Juli 1670), Anna Sophia (8. April 1672), Anna Margreta (10. Juni 1675), Anna Sophia (30. August 1678), Dorothea Catrin (25. März 1683), Maria Engel (7. April 1686)[4]). Als Paten werden neben Verwandten, den Brüdern und Schwestern, Schwägern und Schwägerinnen der Eltern (Joh. Christ. Tunder, Dorothea Tunder, Frau Sophia Auguste Franck geb. Tunder, Kantor Samuel Franck, Peter Buxtehude) Angehörige der angesehensten Lübecker Patrizierfamilien (Ploennies, Gloxin, Rodde, Ritter, Fredenhagen) genannt. Daraus wird man aber schwerlich, wie Pirro es tut, Schlüsse auf

---

[1]) Nath. Schnittelbach heiratete die Witwe des Ratsmusikanten Bruhns und erlangte dadurch die erledigte Stelle. 1682 wurde Bernhard Olffen aus Hamburg Organist an St. Ägidien und Ratspfeifer, weil er bereit war, die Tochter seines Vorgängers Heinrich Wulf zu ehelichen. Wer in Rostock in das Amt der Spielleute aufgenommen werden wollte, mußte versprechen, eine etwa vorhandene Witwe oder Tochter zu heiraten. Vgl. K. Koppmann, Die Rostocker Stadtmusikanten. Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock, Bd. II, Heft 2, S. 86.

[2]) Die oben bei Franz Tunder d. Ä. angezogene Ratsverordnung über Hochzeiten von 1582 war 1612 durch eine neue ersetzt worden. Diese erfuhr dann 1623 eine „Ernewerung vnd Moderation". Um bei den „gefährlichen Kriegs- und hartdrückenden teuren Zeiten" die großen Unkosten soviel wie möglich zu ersparen, sollte die Zahl der einzuladenden Hochzeitsgäste auf die Hälfte der in der Ordnung von 1612 gestatteten verringert werden. Diese Bestimmungen waren noch zu Buxtehudes Zeiten in Kraft. Im Wettejahrbuch von 1668 findet sich auf dem ersten Blatte eine „Nachricht, wieviel Personen zu den Hochzeiten nach eines Hochweisen Rats Ordnung mögen gebeten werden: Pastetenhochzeiten (Bürgermeister, Syndici und andere *Doctores,* Herren des Rats und Geschlechter) 60, vornehme Weinhochzeiten (Gelehrte, vornehme Bürger, der Kaufleute *Companie* und andere, die nicht den Geschlechtern angehören) 50, gemeine Weinhochzeiten (vornehme Kaufleute, der übrigen Companeyen und Gesellschaft) 40, Kuchenhochzeiten 35, große Amtkösten 30, kleine Ämter 25. Für jede Person über „der Ordnung" war eine Geldstrafe von einem Taler festgesetzt, bei mehr als zehn Personen eine Pauschalsumme von 50 ℛ. Der „Unterschied unter den Ständen mit Pasteten und andern Hochzeiten" ist noch in der Ratsverordnung von 1748 beibehalten.

[3]) Gegründet 1660 von dem bekannten Kirchenlieddichter Johann Rist, Prediger in Wedel. Vgl. Goedeke, Grundriß, Bd. III, S. 93.

[4]) Das am 12. Juli 1669 bestattete Töchterchen Helena ist im Taufregister nicht zu finden. Die nach Pirro's Angabe am 27. Februar 1671 getaufte Margreta war nicht die Tochter Buxtehudes, sondern des Hundevogts Claus Luckjohann. Der Irrtum ist wohl dadurch entstanden, daß im Taufregister unter den Paten an erster Stelle D. Buxtehude genannt wird.

die gesellschaftliche Stellung Buxtehudes ziehen können; denn dieselben vornehmen Personen lassen sich bereitfinden, Gevatterstellen etwa bei der Tochter des Hundevogtes zu übernehmen. Es waren zumeist die Kirchenvorsteher, ihre Frauen, Söhne und Töchter.

Da Buxtehude „von seiner Reise von Helsingör große Unkosten gehabt und zu Anfang ihm seine Haushaltung (bei vorhandenem Gnadenjahr des seligen Franz Tunders Witwe)[1]) ziemlich schwer gefallen", so wurde ihm


Bei glükklicher und lieblicher Verbindung
(Titl)
HERRN
Herrn Dierich Buxtehuden/
wohlbestellten Organisten und Werkmeisters bei der
H. Marien-Kirche alhie in Lübek/
Mit (Titl) Jungfer/
Jfr. Anna Margaretha Tunderin/
welche den 3. August. deß 1668. Jahres erfreulich
volzogen ward/
hat/ nebst herzl. Wunsch alles verlangten Leibes- und Seelen-Wohlergehens/
anstatt Seiner selbst/
sich mit disem unfartigen
einfinden sollen und wollen
Deroselben Pflicht- und Dienst-Ergebener
Dan. Bährholz/
K. G. P.
Lübek/
Gedrukt bei Säl. Schmalhertzens Erben/

Hochzeitsgedicht für Dietrich Buxtehude und Jfr. Anna Margarethe Tunder

in der Vorsteherversammlung vom 22. März 1669 „für seine guten Dienste ein *honorarium*" von 25 Talern bewilligt. Er sprach den „Wol Edlen, Hoch und Groß Achtbaren, sonders Hochgewogenen Patronen" für das „*Honorabile* Geschenk" im Wochenbuch seinen Dank aus „nebenst folgende Erklärung:

> Die lieben Freundesgaben, die mir geschencket seyn,
> die blieben unvergraben, es bleibet stetig hangen
> im frischen angedenck; Ihr solt widerumb empfangen
> den stets begehrter Dienst, und ungefärbten schein
>
> von Diderich Buxtehude"[2]).

---

[1]) Sie bezog bis zum Ende des Jahres 1668 das Organisten- und Werkmeistergehalt ihres verstorbenen Mannes.

[2]) Später hat Buxtehude reifere Proben seiner Sprachgewandtheit und Geschicklichkeit in der Reimkunst gegeben: 1673 das erwähnte Gedicht in der Passion von Theile,

Am 18. Januar 1676 wurde Buxtehude „wegen seiner großen Mühe und wegen seiner bewiesenen Treue und Fleißes“ von der Vorsteherschaft 100 ꝶ verehrt, worüber er im Wochenbuch „mit dienstlicher Danknehmigkeit“ quittiert. Am 1. März 1701 wurden ihm auf seine Beschwerde, „daß es ihm wegen seiner Einkünfte sehr beschwerlich falle und nicht wohl damit *subsistiren* könne“, von den Vorstehern abermals „wegen einiger erheblicher Ursachen ein für allemal 100 ꝶ geschenkt, jedoch daß solches künftig in keine *consequens* solle gezogen werden“. So ließen die Vorsteher sich wohl mehrfach bereitfinden, dem großen Künstler eine einmalige Zuwendung zu machen; zu einer ständigen Erhöhung seines Gehaltes konnten sie sich jedoch nicht verstehen. Dieses blieb vielmehr während der ganzen Amtsführung Buxtehudes und weit darüber hinaus auf der gleichen Höhe, die es bei seinem Vorgänger Tunder erreicht hatte[1]). Ja, die Kirche beabsichtigte sogar, das Gehalt ihres Organisten und Werkmeisters, dessen 1701 eingereichtes Gesuch um Erstattung seines „ausgezahlten Kopfgeldes und anderer *Contributiones* aus bewegenden Ursachen“ abschlägig beschieden wurde, in den ersten Jahren erheblich zu kürzen. In dem Protokoll über die Vorstandssitzung vom 11. April 1668, in der seine Wahl erfolgte, steht geschrieben, daß ihm das Doppelamt übertragen werde „mit der *Condition,* daß er des seligen Tunders Witwe jährlich 100 Reichsthaler aus seinen Einkünften zukehren solle“. Buxtehude widersprach dieser Klausel; er erklärte, „daß er nicht verstanden, daß solche mit gebunge der 100 Reichsthaler ihm jährlich sei angemutet worden, sondern habe es zuerst im Protokollbuche gelesen“. Er bat wiederholt um „*remidirunge*“, beklagte sich, daß die Abgabe unbillig und ihm unmöglich sei. Die Vorsteher wollten es sich angelegen sein lassen, „daß der Werkmeister entsorget werden möge“, sie gaben Zusage, die Sache zwischen ihm und seiner Schwiegermutter zu bereden, „befanden auch, daß es ohne seinen großen Schaden nicht könnte geschehen“. Dennoch kam die Angelegenheit erst nach einer Reihe von Jahren dadurch zur Erledigung, daß Buxtehude selbst sich mit seiner Schwiegermutter verglich, „daß es die Frau Tundersche, der ihres Schwiegersohnes Zustand bewußt, ihm nachgegeben, mit *Condition,* wenn er sich auch begiebet des Brautschatzes, so viel der Kantor empfangen und ihre übrigen Kinder mit gleichem Recht zu nehmen haben, ehe er ins künftige zur Teilung in der Erbschaft für seine *portion* schreiten kann“. Die Abmachung wurde in einem förmlichen schriftlichen Kontrakt niedergelegt. Die Vorsteher überzeugten sich von der rechtsverbindlichen Ausfertigung und Unterschrift der Urkunde,- und weil sie „es auch der Sache nach nicht unbillig finden können“, haben sie am 14. Januar 1678 die „*Clausula evanessiret* und großgünstig nachgegeben“.

---

ein Grablied beim Tode des Vaters 1674 (s. u. S. 71), zwei Lobgedichte (davon eins in der Form eines Akrostichons) in der 1702 veröffentlichten *Harmonologia musica* des um die Durchführung der gleichschwebenden Temperatur sehr verdienten Halberstädter Domorganisten Andreas Werckmeister, „dem Herrn *Authori* als seinem Hochgeschätzten Freunde“ gewidmet.

[1]) S. o. S. 11.

Das Einkommen Buxtehudes erhielt durch einige Nebeneinnahmen eine hochwillkommene Aufbesserung[1]). Unter diesen waren die für Hochzeitskompositionen gezahlten Vergütungen sicherlich die bedeutendsten. Buxtehudes zweiter Nachfolger, Johann Paul Kunzen, schrieb 1736:

„Von jeher sind die *accidentia* von Kompositionen der Hochzeits- und bei allen anderen Gelegenheiten erforderlichen Musiken meinen seligen Vorfahren ohne Streit überlassen und als ein nicht geringer Teil des *Solarii* jeder Zeit mit angesehen worden."

Daher glaubte er sich berechtigt, auf eine Hochzeitsserenade die Bemerkung drucken zu lassen: „Die Musik ist gewöhnlicher Maßen von Herrn J. P. Kunzen". Die Ratsmusikanten warfen ihm in einer Beschwerde vor, er nehme unrechtmäßigerweise ein Privilegium für sich in Anspruch, mache den Leuten weis, daß er mit derKomposition nicht übergangen werden könne, und fordere ein unerhört hohes Honorar. Alle seine Vorgänger hätten sich für die Komposition der Hochzeitsserenaden nicht mehr als 10—12 Taler bezahlen lassen, ihm aber sei es ein Geringes, 100 ℛ zu nehmen. Wenn nun schon Kunzen in seiner Entgegnung mit gewissem Stolz sagen konnte, er brauche kein besonderes Vorrecht, habe seine Arbeit niemals aufgedrängt, seine Komposition sei immer von selbst gesucht worden, so ist das sicherlich bei einem Meister von dem Range Dietrich Buxtehudes erst recht der Fall gewesen. Die Zahl der bestellten Hochzeitskompositionen wird eine nicht unbeträchtliche gewesen sein; solche Serenaden gehörten damals mit zu dem Pomp, mit dem man die Hochzeiten zu feiern pflegte. Erhalten haben sich von D. Buxtehude acht Hochzeitsarien, eine in Upsala, die übrigen in der Lübecker Stadtbibliothek. Sie wurden sämtlich in Lübeck durch Gottfried Jägers Erben gedruckt[2]). Es sind strophische Lieder mit Generalbaßbegleitung und Instrumental-Ritornellen (Vor- und Zwischenspielen).

Johann Christoph Tunder, der nach seines Vaters Tode im Auftrage der Vorsteher die Kirchenrechnung des Jahres 1667 abgeschlossen hatte, setzte auch im Jahre 1668 die dem Werkmeister obliegende Führung der Wochen-, Rente-, und anderen Bücher fort, auch nach Buxtehudes Amtsantritt, und führte sie bis zum Schluß des Jahres weiter. Dafür bewilligten ihm die Vorsteher am 11. Januar 1669, „weil er viel Mühe gehabt und dadurch seine *studia* versäumet, er auch dem neuen Werkmeister willig an die Hand gehet", 25 Reichstaler. Er studierte die Rechte, begegnet später als Notar und Besitzer eines Brauhauses in der Glockengießerstraße[3]), heiratete 1700 Catharina Timmermann, in zweiter Ehe die Tochter des Organisten und Werkmeisters

---

[1]) Von 1705 an wurden aus einem Legat den Predigern und dem Werkmeister jährlich je 3 ℛ gezahlt.

[2]) Eine ist von C. Stiehl in den Beilagen zu Eitners Monatsheften für Musikgeschichte (1884—86, S. 160) veröffentlicht worden.

[3]) Heinrich Hasse, von 1652 an Organist der Petrikirche, hatte „mit seiner Hausfrau ein Brauhaus erfreiet" und setzte auch als Organist das Brauen fort. Die Ratsmusiker Alexander Fritz und Georg Ernst Bülow kauften 1730 bzw. 1790 Brauhäuser; noch im 19. Jahrhundert finden wir bei dem Organisten der Jakobikirche, M. A. Bauck, der 1821 das erste offizielle lübeckische Choralbuch verfaßte, die gleiche eigenartige Verbindung des jedenfalls einträglichen Gewerbes mit einem meist gering dotierten musikalischen Amt.

der Jakobikirche Hans Hermann Steffens, stiftete 1721 ein Gemälde für die Brauerkapelle der Jakobikirche[1]), starb 1724 und wurde am Mittwoch dem 16. Februar in der Burgkirche begraben.

Neujahr 1669 trat Dietrich Buxtehude „nunmehro würklich die werkmeister stelle“ an; er war am 28. Dezember 1668 nochmals „allen Kirchenbedienten (ohne dem Küster) fürgestellet“ worden, „damit sie ihm in allen getziemenden Dingen gehorsamb leisten sollten“. Beim Beginn der Wochenbuchführung bekundete er seinen frommen Sinn:

„Im Nahmen der Heiligen und Hochgelobten Drey-Einigkeit, habe ich die Rechnung des 1669 Jahrs zum Ersten mahl angefangen. Hilff Du Drey Einiger großer Gott, daß alles zu Deines Allerheiligsten Nahmens Ehre und der Kircken aufnehmen und besten, um Christi willen gereichen möge.“

In der Vorsteherversammlung vom 15. März 1669 legte Buxtehude „mit aufgehobenem Finger“ seinen Werkmeistereid ab[2]), wobei er seinen Schwager, den Kantor Samuel Franck und Sebastian Spangenberg „wegen seinesz fleiszesz und treuen zu bürgen präsentiret“ hatte.

Während der Amtszeit Buxtehudes wurde die Marienkirche mit einer Reihe hervorragender, noch jetzt vorhandener Kunstwerke geziert, über deren Ausführung und Aufstellung er als Werkmeister die Aufsicht geführt und in den Wochenbüchern z. T. ausführlich berichtet hat.

1669 wurde auf dem Stadtgießhof von Albert Benningk die neue Pulsglocke gegossen. Der Transport der 14362 Pfund schweren Glocke bis zur Kirche auf einem von 18 Pferden gezogenen Schlitten dauerte zwei Tage; zum Hinaufwinden auf den Turm waren 41 Mann erforderlich[3]).

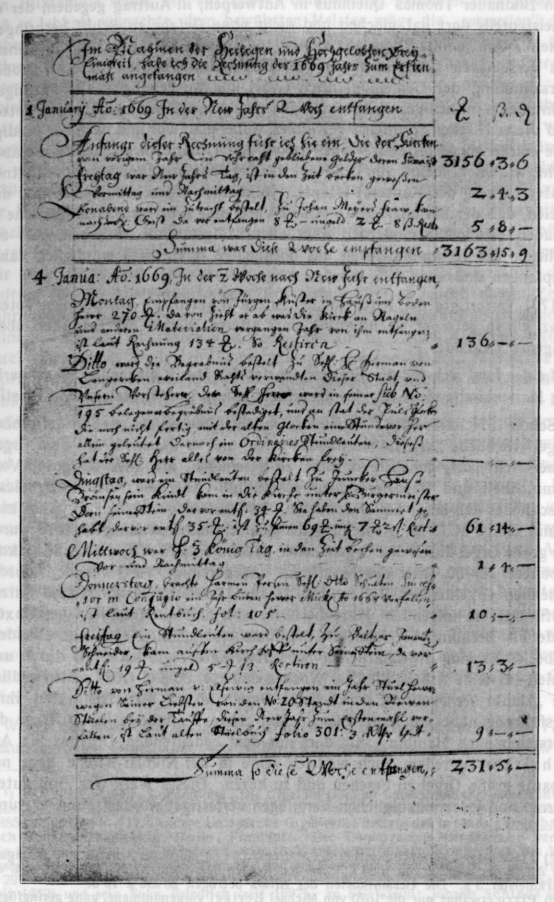
Der 1687 gestorbene Seidenkrämer Hinrich Eckhoff hatte in seinem Testamente eine Summe vermacht, für die eine neue Kanzel erbaut werden sollte. Sie wurde von dem Bildhauer Georg Friedrich Brusewindt entworfen und 1691 aus verschieden farbigem Marmor ausgeführt. Buxtehude wünscht im Wochenbuch „nicht allein den milden Gebern viel Segen, sondern auch andern, so dergleichen tun können, eine gleichmäßige christliche *resolution* und reiche Vergeltung von dem Allerhöchsten“.

Dieser Wunsch sollte bald in Erfüllung gehen. Wenige Jahre später hat der Ratsherr und Kirchenvorsteher Thomas Friedenhagen „dem lieben Gott zu Ehren und der Kirche zu sonderbahrem Zierde einen neuen Altar zu verehren, sich *resolviret*“. Das Kunstwerk wurde „einem Brabanter“,

[1]) Bau- und Kunstdenkmäler der freien und Hansestadt Lübeck, Bd. III, S. 410.

[2]) Er hatte denselben nach einer Bemerkung im Protokollbuch selber abgeschrieben und in der Lade beigelegt. Leider ist die Niederschrift nicht mehr vorhanden.

[3]) Albert Benningk war der berühmteste lübeckische Gießer. Einige seiner Prunkgeschütze bilden jetzt vielbewunderte Schaustücke des Berliner Zeughauses und des Wiener Artilleriearsenals. Das städtische Gießhaus, in dem er als „Rats- Stück- und Glockengießer“ freie Wohnung hatte, lag der Engelsgrube gegenüber auf der Lastadie, dem Gestade des linken Traveufers. Es wurde 1886 bei den Hafenerweiterungsbauten abgebrochen. Vgl. Th. Hach, Lübecker Glockenkunde (Lübeck 1913), S. 47—54, 183ff., 236ff. 5. Jahresbericht des Vereins von Kunstfreunden in Lübeck. W. Brehmer, lübeckische Häuser. (Mitteilungen d. Ver. f. lüb. Gesch. u. Altertumsk., IV, S. 15f.)



Im Nahmen der Heiligen und Hochgelobten Drey-
einigkeit, habe ich die Rechnung des 1669 Jahrs zum Ersten
mahl angefangen

	ℒ	ß	₰
1 January Ao: 1669 In der New Jahrs Woche entfangen			
Anfangs dieser Rechnung führe ich hie ein, die der Kirchen von vorigem Jahr in Vorraht gebliebene gelder deren Summa	3156	3	6
Freytag war New Jahrs Tag, ist in den Zeit becken gewesen Vormittag und Nachmittag	2	4	3
Sonabend ward ein Zubrauch bestelt, zu Johan Meyers Frau, [illegible] Christ da vor entfangen 8 ℒ – ungeld 2 ℒ – 8 ß Rest	5	8	–
Summa war diese Woche empfangen	3163	15	9
4 Janua: Ao: 1669 In der 2 Woche nach New Jahr entfangen			
Montag empfangen von Jürgen Küster in Hauß und Boden Heur 270 ℒ. da von ziehe ich ab was die Kirch an Nageln und andern Materialien vergangen Jahr von ihm entfangen ist laut Rechnung 134 ℒ. So Restiren	136	–	–
Dito ward die Begräbnüs bestelt zu Sehl. H. Herman von [illegible] weiland Rahts verwandten dieser Stadt und Unsern Vorstehere, der Sehl. Herr ward in seiner Stub No. 195 belegenen Begräbnüs bestättiget, und an stat der [illegible] Glocken die noch nicht fertig, mit der alten Glocken eine Stunde [illegible] geläutet darnach ein Ordinaires Stundeläuten, dieses hat der Sehl. Herr alles von der Kirchen frey	–	–	–
Dingstag, ward ein Stundeläuten bestelt zu Juncker Hans [illegible] sein Kindt kam in die Kirche unter [illegible] Bürgermeister [illegible] Stein. da vor entf. 34 ℒ. Sie haben den [illegible] gehabt, da vor entf. 35 ℒ. ist zusammen 69 ℒ. ung. 7 ℒ 2 ß Rest	61	14	–
Mittwoch war H. 3 König Tag. in den Zeit becken gewesen Vor und Nachmittag	1	4	–
Donnerstag, brachte Harmen [illegible] Sehl. Otto [illegible] so im Conjugio ein Jahr [illegible] 1668 verfallen, ist laut Rentbuch fol: 105	10	–	–
Freitag ein Stundeläuten ward bestelt, zu Balthar [illegible] Schneider, kam auf der Kirch Hof unter [illegible] Stein, da vor entf. 19 ℒ ungeld 5 ℒ 13 Restiren	13	3	–
Dito von Herman v. [illegible] entfangen ein Jahr Stuhl Heur wegen seiner Stellen von den No. 208 [illegible] in den [illegible] Stuhlen bey der Taufe, dieses New Jahr zum Erstenmahl verfallen, ist laut alten Stuhlbuch folio 301: 3 Rthr [illegible]	9	–	–
Summa so diese Woche entfangen	231	5	–

Erste Seite aus Buxtehudes Werkmeister-Rechnung (Wochenbuch)

dem Bildhauer Thomas Quellinus in Antwerpen, in Auftrag gegeben, der es „meistenteils dort hat machen und nicht ohne Gefahr zu Schiff herbringen lassen“. Am Sonntag dem 15. August 1697 wurde der neue, wie die Kanzel aus verschieden farbigem Marmor im Barockstil erbaute Altar „in großer Versammlung der Gemeinde durch Gebet und Ausgebung des hochheiligen Sakraments im heiligen Nachtmahle *consecriret* und damit zum Dienste Gottes und dieser Kirchen feierlichst gewidmet, wobei denn vor und nach der Predigt eine starke *Music per Choros* mit Pauken und Trompeten gemacht“, die aber nicht, wie Stiehl meint, von der Höhe der Orgelemporen, sondern vom Lettner (unter Leitung des Kantors) ertönte. Buxtehude wünschte „von Grund der Seelen, daß der barmherzige Gott und Vater alle dabei gethanen Wünsche in Gnaden erfüllen, insonderheit aber allergnädigst wolle verleihen, daß ein jeglicher der Kommunikanten das hochheilige Nachtmahl würdiglich dabei empfangen und ewig selig werden möge[1])“.

1701 verfertigte der Kirchenmaler Anton Wortmann einen neuen Totentanz, ein in getreuer Nachbildung eines älteren Werkes auf Leinwand übertragenes Gemälde.

Leider fand sich für die Erneuerung der der Musik dienenden Kunstwerke der Marienkirche nicht ein so opferwilliger Mäcen wie für Malerei und Plastik.

Schon 1671 mußte der Kirchenvorstand sich überzeugen, daß in der großen Orgel erhebliche „*defecta*“ vorhanden seien, und er beschloß, mit dem Orgelbauer sich „aufs genauste darüber zu vereinigen, um alles bei guter Vollkommenheit und Reparierung zu versetzen“. Aber die Ausführung dieses Beschlusses ließ lange auf sich warten. Im Laufe der nächsten 15 Jahre kam es nur einige Male zur Abstellung der allerschlimmsten Mängel. 1673 wurde die große Orgel durch den Orgelmacher Jochim Richborn, der zu St. Jakobi arbeitete, für 50 Taler durchgestimmt und gereinigt, 1685 von dem durchreisenden Orgelmacher Baltzer Heldt aus Lüneburg korrigiert und durchgestimmt. Im folgenden Jahre berührte abermals ein fremder, von Buxtehude als berühmt bezeichneter Orgelmacher, Johan Nelte aus Dresden, Lübeck. Er ging die sämtlichen Schnarrwerke der großen Orgel durch und erhielt für seine Arbeit, die drei Wochen dauerte, 36 ℛ[2]). 1687 schien endlich die „Haubt *Renovation*“, deren beide Orgeln höchst bedürftig waren, ihrer Ausführung näher zu kommen. Im Mai reiste Buxtehude im Auftrage der Vorsteher nach Hamburg, um dort mit dem bedeutenden Orgelmacher Arp Schnitker zu reden, auch zugleich seine in der Nikolai-Kirche ganz neu erbaute große Orgel zu besehen und zu hören. Dieses Werk war „mit gutem *Succeß* und jeder männiglichen Vergnügen verfertiget worden“, und es wurde

---

[1]) Fredenhagen vermachte ferner der Marienkirche zu jährlicher Aufsicht und Reinigung des Altars ein Kapital von 1050 ℛ. Von den Renten desselben (31 ℛ 8 ß) erhielt u. a. der Werkmeister 3 ℛ. Die Gesamtkosten des Altars betrugen 28956 ℛ 10 ß.

[2]) Pirro erwähnt nur die 1670 von Michael Berigel vorgenommene, ganz geringfügige Verbesserung der großen Orgel. Diesem einheimischen Orgelbauer, der noch mehrere kleine Reparaturen ausführte, scheint man für eine durchgreifende Erneuerung nicht das nötige Vertrauen entgegengebracht zu haben.

von Buxtehude selbst mit so „gutem *Contentement* befunden und *probirel*, daß er lebhaft wünschte, dem bewährten Meister möge die „*correction*" der Lübecker Orgeln übertragen werden. Dieser Wunsch ging leider nicht in Erfüllung. 1688 wurde wiederum ein Orgelmacher aus Dresden bei seiner Durchreise dahin vermocht, die beiden Orgeln einigermaßen zu korrigieren. Er erhielt dafür 58 ℔. Während der vier Wochen, die er zu seiner Arbeit brauchte, hatte Buxtehude ihn „aus Liebe zu den Orgeln" am Tisch gehabt. Er verlangte nichts dafür, wünschte nur, daß diese Arbeit beständig bleiben würde, bis einst die Hauptrenovation sollte vorgenommen werden. Diese schien 1689 wieder einmal nahe bevorzustehen: Buxtehude verschrieb im Namen der Vorsteher Arp Schnitker aus Hamburg. Dieser kam in der zweiten Woche nach Ostern herüber, stellte die merklichsten Mängel an der großen Orgel fest und übergab den Vorstehern die schriftliche „*Relation* davon". Für seine Mühe und Reise wurden ihm von der Kirche 24 ℔ gezahlt; den Auftrag für die Ausführung seines Entwurfs erhielt er jedoch nicht. Zehn Jahre später erbaute er im Dom zu Lübeck eine neue Orgel mit 45 klingenden Stimmen auf drei Manualen und Pedal, die am 6., 7. und 8. Februar 1699 durch Buxtehude und den Domorganisten Johann Jakob Nordtmann geprüft und abgenommen wurde[1]). Dabei mußte Buxtehude die Unzulänglichkeit der Instrumente in der Marienkirche um so empfindlicher zum Bewußtsein kommen. Er brachte 1701 nochmals in Erinnerung, daß die große Orgel „in 50 oder 60 Jahren und länger nicht repariert, voller Staub wäre und viel andere Mängel hätte, dadurch selbige ihre gebührende *resonans* nicht geben könnte und also die *reparation* groß nötig täte". Es wurde „beliebet, daß der Werkmeister an einen tüchtigen Orgelbauer schreiben und einen Überschlag machen solle, was zu dieses Werk erfordert oder die Reparierung an Gelde sich belaufen sollte, und davon den Vorstehern einen Aufsatz übergeben". Vorerst aber kam die Sache immer noch nicht zustande; doch willigten die Vorsteher auf Buxtehudes „unterdienstliches Anhalten" ein, daß wenigstens an der kleinen Orgel, an der seit 1654 nichts gemacht worden war, die von der „höchsten Nothdurfft" erforderte Renovation vorgenommen würde. Die Arbeit wurde von dem in Lübeck wohnenden Orgelbauer Meister Hans Hantelmann in der Zeit vom 24. Juli bis zum 24. Oktober 1701 ausgeführt und kostete 284 ℔ 3 ß 6 ₰[2]).

Wegen der Reparatur der großen Orgel wurde Buxtehude am 6. April 1702 beauftragt, den Orgelbauer Arp Schnitker aus Hamburg „mit ehestem zu

[1]) Vgl. des Verfassers Abhandlung „Die Orgel im Dom zu Lübeck und ihre Geschichte", Lübeck, Gebr. Borchers 1923; ferner Mitteil. d. Vereins f. lüb. Gesch. u. Altertumsk., II (1885—86), S. 114—117. Andere bedeutende Orgelwerke lieferte der berühmte Orgelbauer nach Bremen, Magdeburg, Berlin, Frankfurt. Der Domorganist Nordtmann versah sein Amt seit 1691; sein Vorgänger (von 1652 an) war Johann Koch. Vgl. des Verfassers Aufsatz: „Der Lübecker Domchor und die Domorganisten", Lübeck. Blätter 1923, S. 299—304. An St. Petri wirkten als Organisten zu Buxtehudes Zeit: Heinrich Hasse (seit 1652) und sein Sohn Friedrich (seit 1697), an St. Jakobi: Johann Schledt (von 1652 ab, vorher an St. Petri, s. o. S. 8, Anm. 4), Peter Hasse (von 1686 ab).

[2]) Die kleine oder Totentanzorgel ist noch heute im ganzen in demselben Zustande, in dem sie Buxtehude spielte. Sie hat drei Manuale und Pedal, 32 klingende Stimmen.

verschreiben". Dieser leistete dem Rufe Folge; die Arbeit wurde ihm aber auch diesmal nicht übertragen. „Wegen gehabter Mühe" sollten ihm 6 Taler Reisekosten gegeben werden. Man wird es dem enttäuschten Manne, der sich nun zweimal vergeblich um die Lübecker Marienorgel bemüht hatte, kaum verdenken können, daß er sich mit der geringen Vergütung nicht zufrieden geben wollte. Es wurde am 4. April 1704 beliebet, daß ihm noch vier Reichstaler zugegeben werden sollten. Die 10 Taler wurden ihm von Buxtehude als Werkmeister per Wechsel übersandt; er verweigerte aber die Annahme, auch als ihm die Summe zum zweitenmal „übermacht" wurde. Wie die leidige Angelegenheit, die 1705 noch nicht erledigt war, schließlich ablief, ist aus den Akten nicht zu ersehen. Buxtehude war inzwischen 1703 nach Berkentin gewesen, wozu ihm die Kirchenvorsteher einen Wagen aus eines Hochweisen Rats Marstall verschafft hatten. In die dortige Orgel hatte der Orgelbaumeister Christian Kleinaw einige neue Stimmen eingesetzt und sich mit denselben „zur vorhabenden *renovation*" der großen Marienorgel „*recommandiren*" wollen. Seine Hoffnung erfüllte sich jedoch nicht; die Prüfung durch Buxtehude war jedenfalls nicht günstig ausgefallen. Letzterer wurde dann 1704 beauftragt, „auf Kopenhagen nach einem tüchtigen Meister zu schreiben". Auch dieser Versuch führte zu nichts. Schließlich wurde die Renovation noch im Jahre 1704 dem Orgelbauer Otto Diedrich Richborn[1]) übertragen und Anfang September beendet. Sie kann nicht von großem Umfang gewesen sein; es waren kontraktlich drei neue Stimmen, Vox humana, Sesquialtera und Dulcian 16′ zu liefern, und die akkordierte Summe betrug insgesamt nur 450 ℛ︁; sie wurde nachträglich für das Polieren der Prospektpfeifen um 60 ℛ︁ erhöht. Die Güte der Arbeit ließ jedenfalls auch zu wünschen übrig; Buxtehude fand die neuen Stimmen nur „ziemlich wohl geraten", und schon nach einem Jahre mußte an der Orgel von dem Hamburger Meister Rudolff wieder gebessert werden. Die Ergebnisse der von Buxtehude trotz vielfacher Enttäuschungen unverdrossen durch Jahrzehnte fortgesetzten Bemühungen um Verbesserung der von ihm gespielten Instrumente waren also ganz gering und durchaus unbefriedigend. Er wird sich des Gefühls der Bitterkeit nicht haben erwehren können, als er in den Jahren 1705—07 dem Kirchenmaler Anton Wortmann, demselben, der 1701 den neuen Totentanz verfertigt hatte, 2500 ℛ︁ für die Vergoldung und Bemalung („Staffierung") der Orgelfassade auszahlen mußte, eine im Vergleich mit dem, was man an die Instandsetzung des innern Orgelwerks gewandt hatte, unverhältnismäßig hohe Summe[2]). Jedenfalls gewinnen wir den nicht gerade erfreulichen Eindruck, daß der größte Orgelmeister, der vor Bach gelebt hat, sich zeitlebens mit unzulänglichen, ja unbrauchbaren Instrumenten behelfen mußte.

Vgl. die Artikel von Herm. Ley in der Zeitschrift für Instrumentenbau, 27. Jahrgang (1907), Nr. 10, S. 280ff, und Karl Lichtwark, Lüb. Blätter 1923 S. 349f.

[1]) Aus Hamburg? Der Hamburger Orgelbauer Jochim Richborn führte 1671—73 den Um- und Neubau der großen St.-Jakobi-Orgel in Lübeck aus, für den der 1669 verstorbene Schiffer Jochim Wulff letztwillig 7000 ℛ︁ vermacht hatte. Vgl. Ed. Hach, Zur Geschichte der großen Orgel in der St.-Jakobi-Kirche. Zeitschr. d. Vereins f. lüb. Gesch. u. Altertumsk., VII, S. 129ff.

[2]) Ursprünglich belief sich die Rechnung des Malers sogar auf 3400 ℛ︁; 900 ℛ︁ hatte man abgehandelt.

Umfang und Art seiner Tätigkeit als Organist läßt sich einigermaßen aus der „Kurzen Anweisung, wie künftighin der Gottesdienst in den lübeckischen Kirchen wird anzustellen sein“, die auf Veranlassung des Rats dem 1704 eingeführten neuen Gesangbuch beigegeben worden war, ersehen[1]. Für das 17. Jahrhundert ist eine allgemeine Gottesdienstordnung nicht vorhanden; daß die Verhältnisse aber ähnlich lagen wie 1704, wird durch einzelne ausführliche Verordnungen für besondere Lob- und Dankfeste (z. B. 1699), für Buß- und Bettage bestätigt.

An Sonn- und Festtagen fanden in St. Marien Frühpredigt, Hauptgottesdienst und Nachmittagspredigt statt; in der Woche waren Montags, Dienstags, Donnerstags und Freitags Frühpredigten, am Sonnabend und an den Tagen vor den Festen Nachmittags Vespern. Aber nicht an allen diesen Gottesdiensten hatte Buxtehude als Organist teilzunehmen. Bei den Frühgottesdiensten in der Woche und an Sonn- und Festtagen wird die Orgel gar nicht erwähnt[2]. Auch Chor und Kantor traten bei ihnen nicht immer in Tätigkeit; die zahlreichen Gesänge vor der Predigt[3] wurden vom Küster angestimmt. In der Vesper, dem Hauptgottesdienst und der Nachmittagspredigt war zu Anfang kein Orgelspiel. Die Orgel wurde erst „gerührt“, nachdem der Chor das Eingangslied „Komm heiliger Geist, erfüll“, am Nachmittag auch noch andere Lieder gesungen hatte und ein Bibelabschnitt oder das Athanasianische Glaubensbekenntnis verlesen war[4]. In den Fasten und an Buß- und Bettagen sollte die Orgel „stehenbleiben“[5]. Was die amtlichen Obliegenheiten der lübeckischen Organisten zu Buxtehudes Zeit im einzelnen betrifft, so bestand ihre wichtigste Aufgabe im Präludieren vor den Gemeindeliedern, vor einzelnen Teilen der Liturgie und vor den „Stücken“, die an Festtagen im Hauptgottesdienst und in der Nachmittagspredigt vor und nach der Predigt vom Chor mit Orchester „musiziert“ wurden. Als Einleitung zu den Gemeindechorälen dienten in der Regel Vorspiele, denen die Choral-

---

[1] Vgl. meine Ausführungen in den Lübeck. Blättern 1916, S. 28.

[2] In Bugenhagens Kirchenordnung von 1531 wurde für die Organisten ein Gehalt von 50 ℔ für ausreichend gehalten, *„dewyle se men des hylligen dages spelen vnd sindt de gantze weke fry“*

[3] Sieben und mehr nacheinander. Die angehäufte Zahl der Gesänge wurde erst in der rationalistischen Zeit im Ausgang des 18. Jahrhunderts reduziert.

[4] 1630 wurde der neue Kantor erinnert, daß er den Kirchengesang jedesmal zur rechten Zeit anfange, damit er die Gesänge in gesetzter Zeit könne zu Ende bringen und nicht eins und das andere auslasse. (*Act. Min. Tom.* V, S. 220ff.) Zur Erleichterung dieser Aufgabe kaufte man für ihn zum Gebrauch auf dem Chor ein Stundenglas für 13 ℔. (Ein solcher Zeitmesser war auf der Orgel schon früher vorhanden; er war 1618 „unrichtig geworden“ und wurde für 3 ß repariert.) 1655 wurde dem Küster angesagt, daß er den Gesang ordentlich anführe. Im folgenden Jahre war Klage über ihn eingekommen, daß die Gesänge zu rechter Zeit nicht angefangen seien. Am Dienstag und Donnerstag, den beiden wöchentlichen Buß- und Bettagen, sollte der Küster mit seinen Schulknaben (die Küster hielten bei jeder Kirche eine „deutsche“ Schule) oder einigen aus der lateinischen Schule die Litanei singen (1669). In St. Petri erhielt der Küster für das Singen der Litanei auf dem Chor vierteljährlich 7 ℔ 8 ß. Die Ordnung der Domschule schreibt im 18. Jahrhundert vor, der Schulmeister auf dem Chor sollte den Gesang zur rechten Zeit anfangen.

[5] Diese liturgische Sitte geht bis in die Reformationszeit zurück. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde verordnet, daß in den sogenannten kirchlichen Trauerzeiten „mit Rührung der Orgel zu verfahren sei“.

melodien zugrunde lagen. Das geht aus den vorbereitenden Beratungen zum neuen Gesangbuch hervor, in denen das Ministerium 1701 geltend machte, daß die Gesänge von wenigen, die aber, deren Melodien nicht bekannt seien, fast von niemand aus dem Orgelspiel vorher erkannt werden könnten[1]). Als solche für den praktischen Gebrauch bestimmte Präludien sind jedenfalls die kurzen Choralvorspiele Buxtehudes anzusehen, von denen eine größere Anzahl auf uns gekommen ist[2]). Er benutzt in seinen Choralbearbeitungen nur Melodien, die in den gleichzeitigen lübeckischen Gesang- und Choralbüchern vorkommen, und bringt sie auch, abgesehen von instrumentalen Verzierungen, in übereinstimmender Fassung.

Die mehrstimmige, harmonische Begleitung des Gemeindegesangs wurde in Lübeck zu Buxtehudes Zeit im allgemeinen noch nicht von der Orgel ausgeführt, sondern vom Sängerchor[3]). Ein für diesen Zweck bestimmtes Chorchoralbuch wurde auch für das neue Gesangbuch von 1704 hergestellt, nicht in Partitur, sondern in Stimmen, und zwar Sopran, Alt, Tenor und Baß nur in je einem Exemplar. Der Kantor Jak. Pagendarm brauchte für die „vier neuen Figuralbücher" sechs Buch „fein groß" Realpapier und erhielt für das Einschreiben der 303 Melodien eine Vergütung von 60 ℔[4]). Ein Orgelchoralbuch zu dem neuen Gesangbuch ist nicht vorhanden, wird auch in den Wochenbüchern und sonstigen Akten nirgends erwähnt[5]). Auch aus anderen Mitteilungen geht hervor, daß die Ausführung der Choräle Sache des Chors und nicht der Orgel war. 1676 wurde bestimmt, daß die Chorleiter (*Moderatores chori*) sich befleißigen sollten, daß die Gesänge fein langsam gesungen würden, damit die Gemeinde allenthalben in gleichmäßiger, guter und bedachtsamer Ordnung folgen möge. Zuweilen nahm allerdings neben dem Chor auch die Orgel an der mehrstimmigen Ausführung der Choräle teil. Nach den Bestimmungen des Schulrezesses von 1662 sollen die Gesänge dergestalt mit voller Stimme figuraliter gesungen werden, daß die Orgel nach Ge-

---

[1]) Das Ministerium schlug deshalb vor, die Lieder in dem neuen Gesangbuch zu numerieren und „nach dem Gebrauch vieler andern Gemeinen an gewissen Örtern in den Kirchen sonderliche Tafeln aufzuhängen, auf denen die Zahlen der Psalmen [Lieder], die vor und nach der Predigt gesungen werden sollten, angezeichnet werden sollten". Der Rat stimmte der Numerierung der Lieder im Gesangbuch und der „öffentlichen außhänkkung einiger Bretter" in den Kirchen zu. Für die Marienkirche ließ Buxtehude als Werkmeister „6 Tafeln mit 208 dazu gehörigen *numeris* machen, um hin und her an denen Pfeilern zu hängen". Dem Hundevogt wurden „für Aufwartung und Ansteckung der bretternen Ziffern und Aufweisungen zu den Gesängen" von 1704 an jährlich 6 ℔ zugelegt.

[2]) Bd. II, Abt. 2 der kritischen, 1875—76 von Ph. Spitta bei Breitkopf & Härtel veranstalteten, 1906 von Max Seiffert revidierten und vermehrten Gesamtausgabe der Orgelkompositionen Buxtehudes.

[3]) Wenn nur eine geringe Zahl von Choristen unter Leitung des Präfekten die Choräle einstimmig sang oder der Küster allein als Vorsänger fungierte, fehlte die mehrstimmige Begleitung ganz.

[4]) Das Unterlegen der Texte wurde zwei „*Aritmeticis*", Christian Partite und Wolter Möllraht, für 150 ℔ übertragen. Eine so sorgfältige Herstellung der jetzt im Staatsarchiv aufbewahrten Bücher war notwendig; sie lagen auf einem großen, vierseitigen Pult (oder auf vier Einzelpulten); Noten und Worte mußten so groß und deutlich geschrieben sein, daß sie von den herumstehenden Sängern abgelesen werden konnten.

[5]) Das älteste lübeckische Orgelchoralbuch (Melodien mit beziffertem Baß) wurde 1748 von Johann Paul Kuntzen geschrieben. Vgl. Lüb. Blätter 1915, S. 502 f.

legenheit zugleich mit darein geschlagen und was also gesungen wird, von der Gemeinde verstanden und mitgesungen wird.

Auch einige Stellen in der Gottesdienstordnung des Gesangbuchs und in dem Entwurf zu derselben scheinen darauf hinzudeuten, daß bei einem Teil der Choräle die Orgel mitspielte:

Das Hauptlied soll „mit *Präludier-* und Einschlagung" der Orgel, „Herr Gott, dich loben wir" an Festtagen „mit Einstimmung (Intonierung) der Orgel und aller musikalischen Instrumenten", das deutsche Magnificat „mit *Präludier-* und Einstimmung" der Orgel gesungen werden. Unter „Einschlagung" und „Einstimmung" wird man, namentlich, wenn die Orchesterinstrumente mitgenannt werden, ein Mitspielen der Orgel verstehen müssen; mit „Intonierung" ist sonst freilich das Präludieren gemeint[1]). Das Wort „Einschlagung" könnte allerdings auch in anderm Sinne gedeutet werden: Die eigentümliche altkirchliche Sitte, bei Teilen der Liturgie und Chorälen einzelne Abschnitte und Strophen vom Chor singen, andere von der Orgel rein instrumental spielen zu lassen[2]), bestand in Lübeck sehr wahrscheinlich noch zu Buxtehudes Zeit. Nach dem Entwurf der Liturgie von 1704 sollen Lieder mit abgewechselter Orgel gesungen werden. Einige der größeren Orgelbearbeitungen Buxtehudes, die aus einer Anzahl getrennter Abschnitte bestehen[3]), deuten auf diese Verwendung hin.

Am Schluß des Gottesdienstes wurde „unter dem Orgelspiel das Volk nach Hause gelassen". Dieses Postludium gab Buxtehude Gelegenheit, seine großen freien Orgelkompositionen[4]) vorzutragen.

Eine besondere Aufgabe hatte er wie schon sein Vorgänger zu gewissen Zeiten bei der Kommunion. An den Festtagen und, wenn Mitglieder des Rats oder Kirchenvorsteher an der Abendmahlsfeier teilnahmen, wurden während der Austeilung vom Organisten unter Mitwirkung einiger Musiker geeignete Instrumentalkompositionen gespielt[5]). Die hierfür zu Tunders Zeit angestellten Ratsmusikanten, der Lautenist Jochim Baltzer und der Violist Nathanael Schnittelbach, waren beide wie jener 1667 gestorben. Der neu bestallte Lautenist Johann Philipp Rode (Roth) kam aus Wolfenbüttel; Schnittelbachs Nachfolger wurde Hans Iwe. Beide erhielten wie ihre Vorgänger ein Jahrgeld von je 30 ℳ. Rode versah seinen Dienst noch über Buxtehudes Tod hinaus; Iwe starb 1691. Nach ihm wirkten als Violisten

---

[1]) Die Lieder bei der Austeilung des Abendmahls und das Schlußlied sollen „mit kurzer Intonierung" der Orgel gesungen werden.

[2]) In dem oben erwähnten, 1522 von Magdalena Buxtehude geschriebenen Graduale sind bei vielen Antiphonien die einzelnen Abschnitte mit „*organ.*" bzw. „*chorus*" bezeichnet. Bugenhagen bestimmte 1531: Das Tedeum, die Hymnen, das Magnificat „*mach me ock to ellicken tyden vp den Orgelen spelen*". Um 1600 wurde im Dom vor und nach der Predigt zwischen den deutschen Gesängen die Orgel geschlagen.

[3]) Tedeum, Magnificat (beide Melodien hatten damals in den Gottesdiensten ihren ständigen Platz), Nun lob' mein' Seel' den Herren, Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, Vater unser im Himmelreich.

[4]) Passacaglio, Ciaconen, Präludien und Fugen, Toccaten, Canzonetten. Bd. I der Gesamtausgabe.

[5]) Die gleiche Sitte bestand nach Forkel zu Bachs Zeiten in der Leipziger Thomaskirche. Auch in St. Petri und St. Jakobi zu Lübeck hatten an Festtagen einige Instrumentisten auf der Orgel aufzuwarten.

oder Sopranisten auf der Marienorgel: Alexander Fritz, N. Knölcke, Melcher Engelhardt. Der letztere kam aus Riga und reiste schon nach einem halben Jahre nach Carlscrona weiter. 1671 wurde dem Sohne des Lautenisten, „nachdem er auf des Organisten und des Kantors Begehren allzeit bereit, die Musik, dazu er nicht *obligiret*, beizuwohnen", eine „*discretion*" von 9 ℔ verehrt. Vom nächsten Jahre ab betrug diese Vergütung für die Aufwartung auf der Orgel jährlich 6 Taler, und als er 1676 von Lübeck fortging, erhielt der Sohn des verstorbenen Ratsmusikanten Elias Baudringer für das gleiche Jahrgeld seine Stelle auf der Marienorgel. So wurde die anfänglich nur gelegentliche Mitwirkung eines Hilfsmusikers allmählich zu einer regelmäßigen, bis zwei Jahre nach Buxtehudes Tode sein Nachfolger Schiefferdecker die Kirchenvorsteher bewegen konnte, einen dritten, den beiden andern gleichgestellten und gleichbesoldeten Musikanten als zweiten Violisten anzustellen[1]). Buxtehude zog außer den beiden Ratsmusikanten und dem ständigen Hilfsmusiker zeitweise auf der Orgel noch andere Musikanten heran: 1677 Johann Albrecht Schop, 1682 Daniel Grecke. Eine stärkere Besetzung mochte erforderlich erscheinen, wenn bei besonderen festlichen Anlässen, z. B. als 1668 die „frembde Hanseestädtische gesandten" in der Marienkirche weilten, auf der Orgel musiziert wurde. Bei der Kommunionmusik machte sich dagegen nicht sowohl das Bedürfnis, das Ensemble zu verstärken, als vielmehr der Wunsch geltend, reichere Abwechselung der einzelnen Instrumente zu ermöglichen. Für Buxtehudes Triosonaten[2]), die er bei dieser Gelegenheit benutzt haben wird, waren außer der Orgel, die den bezifferten Baß (*Basso continuo*) ausführte, Violine und Gambe erforderlich. 1702 hebt ein Bewerber um eine Expektanz hervor, daß er verschiedene Jahre auf der Orgel zu St. Marien mit der Violine und Hautbois[3]) aufgewartet habe.

Nicht nur Instrumentisten sondern auch Gesangssolisten ließen sich, von Buxtehude begleitet, „dem lieben Gott zu Ehren" ab und zu von der Marienorgel hören, bei besonderen Gelegenheiten (1674 „bey anwesenheit des Herrn Engelschen Residenten von Hamburg"), zu Festzeiten (1672 und 1675 an den Osterfeiertagen, 1693 am Pfingstfest) oder wenn sie gerade durchreisten. Denn durchweg sind es „frembde Vocalisten", 1672 ein italienischer Kastrat und ein Bassist aus Antwerpen, 1674 Johann Valentin Meder aus Thüringen, 1675 ein Diskantist von Kiel, 1687 Longlio aus der „Fürstlich Goteschen (Gothaischen?) Capell", 1693 abermals ein Italiener. Aus der Kirchenkasse wurde ihnen eine „*discretion*" gereicht[4]), auch wohl (1672) die Herbergs-

[1]) Von 1709 an blieb die eigenartige Einrichtung unverändert, bis 1801 beschlossen wurde, daß während der Kommunion künftighin keine Musik mehr stattfinden solle.

[2]) Neben den kleinen Hochzeitsarien die einzigen Kompositionen Buxtehudes, die zu seinen Lebzeiten (Hamburg 1696) gedruckt wurden. Sie waren verschollen, wurden von C. Stiehl in Upsala wieder entdeckt und von ihm mit einigen anderen, gleichfalls in Upsala als Handschriften aufgefundenen Sonaten für Streichensemble und Basso continuo als 11. Band der Denkmäler deutscher Tonkunst neu herausgegeben.

[3]) Die Oboe löste damals die Schalmei, aus der sie sich entwickelt hatte, ab.

[4]) 1674: 3 ℔, 1672, 1686, 1687, 1693: 6 ℔, 1675: 24 ℔. (Der Sänger hatte auch bei der Musik auf dem Chor in der Fasten- und Osterzeit sich „gebrauchen lassen".)

rechnung bezahlt. Man wird wohl annehmen können, daß unter den von den Sängern vorgetragenen Kompositionen sich auch Solokantaten Buxtehudes, von denen 28 erhalten sind (19 für Sopran, je drei für Alt, Tenor, Baß), befunden haben.

Die Kantaten Buxtehudes für Chor, Solostimmen und Orchester[1]) waren sicherlich in erster Linie für die vom Kantor an den Festtagen im Gottesdienst aufgeführte Figuralmusik bestimmt.

Das Kantoramt an der Katharinenschule und der Marienkirche verwaltete seit 1663 Buxtehudes Schwager Samuel Franck, geboren 1634 in Stettin. Er hielt bald nach seinem Amtsantritt um ein „*augmentum* seines *solarii*" an. Der Rat wünschte für ihn von der Katharinenkirche eine Zulage von 200 ℔; die Kirchenvorsteher bewilligten aber nur 100 ℔. Die fehlende Summe brachte zur Hälfte die Marienkirche auf; der Vorstand derselben „*consentirte*" auf „zumuhten" des Rates, daß von 1667 ab die jährliche Vergütung des Kantors für den Kirchendienst an St. Marien von 30 auf 80 ℔ erhöht wurde. Auf sein zehn Jahre später beim Kirchenvorstande eingereichtes Memorial wurden ihm „über sein voriges *Solarium*" nur „für dieses Mal 70 ℔ zur Verehrung beliebet". Franck starb am 4. Februar 1679 und wurde am 11. Februar in der Gallinkapelle der Marienkirche in einem Kirchengrab beigesetzt. Seine Witwe Augusta Sophie geb. Tunder folgte ihm 1684 in die Ewigkeit und wurde am 9. April neben dem Gatten bestattet. Zu seinem Nachfolger wurde vom Rat aus mehreren „wolrecommendirten guten *Subjectis*" der Kantor in Osnabrück Jakob Pagendarm „rechtmeßig erwehlet und *vociret*"[2]). Neben freier Wohnung im Schulgebäude war ihm „dasjenige *pro annuo salario*" versprochen worden, was S. Franck „bey Seinem leben vor Ihm genoßen und gehabt"[3]). Pagendarm, 1646 zu Herford in Westfalen geboren, hatte in Helmstedt und Wittenberg studiert. Das Kantorat in Osnabrück war ihm 1670 übertragen worden. In Lübeck gab er 1695 seine *Cantiones sacrae* heraus[4]). Er starb ein Jahr vor Buxtehude (27. Januar 1706). Nach ihm wurde der Lübecker Hinrich Sievers (Sieverts) Kantor.

---

[1]) Die Gesamtzahl der noch vorhandenen Kantaten Buxtehudes wird von Seiffert mit fast 150 erheblich zu hoch angegeben. Ein schön geschriebener Folioband der Lübecker Stadtbibliothek enthält in deutscher Tabulatur (Buchstabennotenschrift) 20 Kirchenkantaten Buxtehudes. C. Stiehl fand in Upsala zusammen mit den Gesangswerken Tunders und den Kammermusiksonaten Buxtehudes 97 Kantaten des letzteren in geschriebenen Partituren und Stimmen. 7 Kantaten Buxtehudes bewahrt die Königliche Bibliothek in Berlin, 2 das Konservatorium in Brüssel. Die Zahlen dürfen nicht einfach addiert werden, da manche Kantaten an mehreren Orten vorhanden sind. Bringt man diese Dubletten in Abrechnung, so bleibt ein Bestand von 113 Kantaten. Von diesem reichen Erbe ist bisher nur ein geringer Bruchteil von Max Seiffert (Denkmäler deutscher Tonkunst, I. Folge, Bd. 14, 1903) und Robert Eitner (Beilagen zu den Monatsheften für Musikgeschichte 1884—86) veröffentlicht worden. Eine Gesamtausgabe bereitet im Auftrage der Gesellschaft Ugrino Willibald Gurlitt vor; Bd. I ist vor kurzem erschienen.

[2]) Das Vokationsschreiben vom 26. Juni 1679 s. *Ecclesiast.*, Schulsachen, Vol. I, Fasc. II. Pagendarm wurde am 24. August 1679 „*introduciret*".

[3]) Das kirchliche Einkommen ist oben angegeben worden; für den Schuldienst erhielt der Kantor 1690 vierteljährlich 85 ℔ (der Rektor 225, Kon- und Subrektor je 150, vier Präzeptoren je 40—47½, der Schreibmeister 25 ℔).

[4]) Mattheson, Ehrenpforte, S. 250. J. H. v. Seelen, *Ath. Lubec.* IV (1722), S. 487—89, 525. *Nova literaria Maris Balthici* 1706, S. 127—128. Johannes Moller, *Cimbria Literata* 1744, II, S. 607.

1627 klagte der Kantor über die geringe Zahl der Chorschüler, den mangelhaften Besuch der Singstunden und erklärte, wenn in diesen „*defecten*" kein Rat geschafft würde, müsse er „*Cantum choralem pro figurato substituiren*", d. h. den mehrstimmigen Gesang aufgeben und nur einstimmig singen lassen. Das vom Ministerium 1630 abgegebene Gutachten[1]) bestätigt das Vorhandensein der Mängel: Die *Musica* in der Schulen ist sehr gefallen, so daß es mit der Zeit nicht möglich sein wird, die Figuralmusik in den Kirchen zu bestellen. Die Kinder wohlhabender Bürger werden nicht mehr wie vor alters angehalten, zu Chor zu gehen und der Musik beizuwohnen, meinen, sie bedürfen nicht, die *Musicam* zu lernen, bleiben aus Übermut und Hoffart davon und haben dies zum Sprichwort gemacht: Die Brotfresser, wie sie die, welche bei den Bürgern *hospitia* haben, zu nennen pflegen, die armen Gesellen mögen singen, sie andern haben's nicht nötig. Eine Beseitigung der Übelstände trat jedoch nicht ein; denn noch ein Vierteljahrhundert später fanden sich, wie der Schulrezeß von 1656 tadelnd hervorhebt, aus den oberen Klassen nur wenige Schüler auf dem Chor ein. Damit „sowohl das Chor insgemein, bevorab die *figural Musica* und ander Singen hinfüro besser denn bishero bestellt und verrichtet werde", sollte der Rektor „einen jeglichen zu dem, was seine Schuldigkeit erfordert, nach Gebühr antreiben". Ob das mit dem nötigen Nachdruck und dem erwünschten Erfolge geschehen ist, muß sehr bezweifelt werden. 1697 stellt das Ministerium fest: Die Schüler der großen lateinischen Schule, namentlich der oberen Klassen, besuchen des Sonntags die Predigten sehr unfleißig oder halten sich nicht auf dem Chor, sondern in den Hallen auf, gehen allda mit Ärgernis der Gemeine spazieren, plaudern und treiben allerhand Unfug. Das Singen auf dem Chor geschieht unordentlich und öfters mit Ärgernis. 1705 sah sich der Rat veranlaßt, eine alte Vorschrift zu erneuern: Alle Schüler, jung oder alt, groß oder klein, sollten sich am Sonntag in der Kirche, darin sie eingepfarrt, vormittags und nachmittags frühzeitig einstellen, dem Gesang beizuwohnen. Es handelte sich dabei um die Mitwirkung beim einstimmigen Choralgesang. Für die Ausführung der Figuralmusik, des mehrstimmigen kirchlichen Kunstgesanges konnte sich der Kantor schon längst nicht mehr auf die Gesamtheit der Schüler stützen; hierfür stand ihm nur eine kleine, namentlich aus den unbemittelten Schülern getroffene Auswahl, die den *chorus symphoniacus* bildeten, in den Bürgerhäusern vielfach Unterkunft und Freitische genossen und bei Singumgängen in den Straßen Unterstützungsgelder sammelten, zur Verfügung. Über die unzulängliche Besetzung des Chors wird auch in der Folgezeit vielfach geklagt.

Ließ somit der Chor im 17. Jahrhundert sehr viel zu wünschen übrig, so waren auch die Orchesterverhältnisse bei der Kirchenmusik in der Marienkirche nach heutigen Begriffen wenigstens quantitativ keineswegs glänzend. Die Gesamtzahl der Ratsmusikanten betrug auch zu Buxtehudes Zeit, von kurzen Unterbrechungen abgesehen, sieben[2]). Daneben bestanden noch die

[1]) *Act. Min. Tom.*, V, S. 220ff.
[2]) Vgl. Albrecht Dürers Wandgemälde im Nürnberger Rathaus: Die sieben Stadtpfeifer.

beiden „absonderlichen Dienste“ des Ratspfeifers und des Ratstrommelschlägers. Diese wandten sich 1687 zusammen mit den Ratsmusikanten an den Rat mit der Bitte, in ein „*Corpus*“ vereinigt zu werden, „daß statt der bisher seienden sieben Ratsmusikanten, einem Trommelschläger und einem Pfeifer, als zusammen neun Personen, hinfort nach eines Ableben acht Musikanten überall sein und unveränderlich verbleiben möchten“. Der Rat gab seine Zustimmung. Die damit beschlossene Reduzierung auf acht Ratsmusikanten insgesamt erfolgte beim nächsten Todesfall 1692.

Die Marienkirche erhöhte 1670 das jährliche Chorgeld der Ratsmusikanten von 75 auf 105 ℛ. In diese Summe hatten sich nur die auf dem Chor beschäftigten Ratsmusikanten, deren Zahl in der Regel vier, höchstens fünf betrug, zu teilen; die auf der Orgel aufwartenden erhielten jeder für sich 10 Taler. 1704 beseitigte der Kirchenvorstand die Ungleichheit in der Besoldung und bewilligte auch jedem der auf dem Chor amtierenden Ratsmusikanten jährlich 30 ℛ.

Die ordnungsgemäße Zahl der bei der Kirchenmusik in St. Marien mitwirkenden Musiker betrug acht[1]). Von den Ratsmusikanten waren nicht nur die beiden auf der Orgel beschäftigten, sondern auch der Ratspfeifer, dessen Dienst in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18. Jahrhunderts mit dem Organistenamt an St. Aegidien verbunden war, am Musizieren auf dem Chor ständig verhindert.

Die regelmäßige Ergänzung der an der Zahl acht fehlenden Musiker in St. Marien erfolgte durch drei Mitglieder der sogenannten Chor- und Köstenbrüderschaft, deren eines wie früher in der Regel der Turmmann war.

Neben den drei Köstenbrüdern zog der Kantor noch andere Hilfsmusiker für die Chormusik heran. 1698 bat Kantor Pagendarm, den „Expectanten zu den Ratsmusikantenstellen[2]) *serio* zu *injungiren*, daß sie von nun an sich zu Chor verfügen, den Abgang der Musikanten ersetzen und den alten Leuten unter die Arme greifen“. Darauf dekretierte der Rat, „daß hinfüro die Expectanten zu den Ratsmusikantenstellen schuldig sein sollten, jederzeit auf dem Chor in der Kirche zu Musiken zu rechter Zeit sich einzufinden“. Die Hilfsmusiker erhielten von der Kirche in der Regel eine Vergütung von vierteljährlich 3 ℛ, einzelne jährlich 18, auch 20 ℛ. Von 1672 an wurden dem Kantor jährlich 30 ℛ sogenannte Adjuvantengelder für die Aushilfsmusiker „*ordiniert*“, „dafür er eine gute *musicam* auf dem Chor *praestiren* möge“.

[1]) 1668 beklagte sich der Kantor Franck, daß ihm der achte Instrumentist mangele. Die gleiche Stärke hatte das Orchester bei der Festmusik in St. Jakobi und St. Petri. Auch J. S. Bach wurden für die Thomaskirche in Leipzig nur acht Musiker gestellt. Nur ausnahmsweise wurde eine stärkere Besetzung erreicht. In dem 1630 mit den Vorstehern der Petrikirche geschlossenen Vertrag verpflichten sich die Lübecker Ratsmusikanten zu einer zweimal im Jahr abzuhaltenden außerordentlichen Musik, „dazu sie von den andern aus der Brüderschaft soviel tüchtige Personen dazu von nöten sein werden, sollen und wollen mit sich bringen, daß eine Musik von 3 oder 4 Chören [d. h. 12—16 Instrumenten] könne gemacht und gehört werden“.

[2]) Die Expektanz auf eine Ratsmusikantenstelle wurde im 17. Jahrhundert vielfach nachgesucht und vom Rat durch Dekret verliehen. Die derart Begünstigten erlangten dann „kraft habender *expectance*“ bei eintretenden Vakanzen die erledigten Stellen.

Zu den Orchestermusikern kam für die Besetzung der Kirchenmusik auf dem Marienchor noch der Regalist, der das Positiv spielte. In der Regel war es ein Fachmusiker; 1680—82 und 1695—96 verwandte jedoch der Kantor Pagendarm für diesen Dienst Schüler der Lateinschule. 1682 beschloß der Vorstand, der Schüler, welchen der Kantor angewiesen und seit Johannis 1681 auf dem Positiv gebrauche, solle zunächst von Buxtehude examiniert und dann erst von den Vorstehern angenommen werden. Das Jahrgeld des Regalisten betrug anfangs 36 ß. Für die Schüler wurde es 1680 auf die Hälfte, 18 ℔, herabgesetzt, und dabei blieb es auch, als später wieder Musiker für den Dienst angestellt wurden[1]).

1675—79 wirkte als Regalist Daniel Erich, jedenfalls der Sohn des früher erwähnten Instrumentenmachers gleichen Namens. Er war Schüler Buxtehudes und durch die Unterweisung des großen Orgelmeisters zu solcher Tüchtigkeit gelangt, daß man ihn Michaelis 1679 zum Organisten in Güstrow wählte. Nach Walther[2]) hat er „verschiedene Clavierstücke gesetzet"[3]).

Der bedeutendste Schüler Buxtehudes war Nicolaus Bruhns, der im 16. Jahre seines Alters von seinem Vater, dem Organisten zu Schwabstädt in Schleswig, zu seinem Onkel, dem Ratsmusikanten Peter Bruhns nach Lübeck geschickt worden war und von 1689 an als Organist in Husum wirkte[4]).

Aus weiterer Ferne kam ein anderer junger Musiker, um Buxtehudes Unterricht zu genießen: Georg Dietrich Leiding, aus Bücken in der Grafschaft Hoya, später Organist in Braunschweig[5]).

Die Orchesterbegleitung in Buxtehudes Kantaten besteht vorwiegend aus Streichinstrumenten. Daß aber die Blasinstrumente bei der Kirchenmusik in den weiten Räumen von St. Marien unentbehrlich waren, hebt Kantor Pagendarm 1697 ausdrücklich hervor:

„Ohne blasende Instrumente kann eine wohlgestalte Musik in großen Kirchen so wenig prästiert werden, als eine Orgel ohne starke Register."

Wie zu Tunders, so wurde auch zu Buxtehudes Zeit eine größere Anzahl der verschiedensten Orchesterinstrumente von der Kirche angeschafft, teils auf Antrag des Kantors zum Gebrauch bei der Kirchenmusik auf dem Chor, teils auf Veranlassung von Buxtehude für die Fest- und Kommunionsmusik auf der Orgel und die Abendmusik.

Was die Kirche an Streichinstrumenten insgesamt besaß, erfahren wir aus einer Notiz im Wochenbuch: Der Violist auf dem Chor Otto Behrens

[1]) Noch der Werkmeister und Organist v. Königslöw, † 1833, bezog 18 ℔ als Regalist, „das Positiv auf dem Chor vorkommenden Falls zu spielen". Auf dem Chor in St. Petri und St. Jakobi wirkte bei den vom Kantor geleiteten Quartalsmusiken von 1667 an, bei den gewöhnlichen Festmusiken von 1674 an, ein Regalist mit.

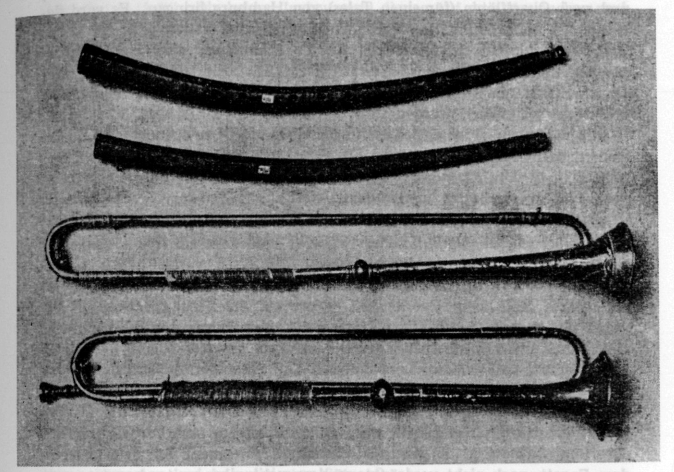
[2]) Lexikon, S. 229.

[3]) Straube bringt in seinen Choralvorspielen alter Meister eine Choralbearbeitung von Dan. Erich. Eine derartige Berufung nach auswärts wiederholte sich bei einem späteren Regalisten: Christian Schwenckfeuer wurde 1695 oder 1696 zum Organisten nach Eckernförde „*vociret*".

[4]) Mattheson, Ehrenpforte, S. 26f. Drei Präludien und Fugen von Bruhns gab Max Seiffert als Heft 8 seiner Sammlung „Organum" heraus.

[5]) Walther, Lexikon, S. 360. Zwei Präludien von Leiding in Heft 7 von Max Seifferts Sammlung „Organum".

erhielt dafür, daß er die der Kirche gehörigen zwei Violinen, vier Tenorgeigen und zwei Violons mit Saiten versah und unterhielt, jährlich 3 ℳ. Wie die Violinen an anderer Stelle Diskantgeigen genannt werden, so ist Tenorgeige ebenso wie Altgeige eine andere Bezeichnung für Viola. 1677 wurde von dem einheimischen Violmacher Daniel Erich eine Tenorgeige, welche auf der großen Orgel hoch nötig gewesen, für 6 ℳ gekauft. In den achtziger Jahren ließ der Kantor wiederholt die Tenorviolen auf dem Chor reparieren. Noch 1857 waren, wie Jimmerthal in seiner Chronik angibt, mehrere dieser Instrumente im Archiv der Marienkirche vorhanden.



Zinken und Trompeten aus der Marienkirche in Lübeck,
jetzt im St. Annen-Museum

Gamben befanden sich unter den der Kirche gehörigen Instrumenten nicht. Sie fehlten aber bei der Kirchenmusik keineswegs. 1668 haben in der Marienkirche zwei Zimmerleute die Stühle, „dar die Violdigambisten auf sitzen", verändert. Buxtehude verwendet die Gambe nicht nur, wie früher erwähnt, in seinen Triosonaten, sondern auch in seinen Kantaten; erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde das beliebte Instrument durch das Violoncello ersetzt.

Galt die Gambe als die kleine, so war der eine Oktave tiefer gestimmte Violone die große oder Oktav-Baßgeige. 1667 erhielt der Lübecker Violmacher Dirich Ulrich für einen neuen Violon, „so auf dem Chor zur Musik sehr benötigt", von der Marienkirche 10 Taler, 1672 der Ratsmusikant Zacha-

rias Cronenberg die gleiche Summe für eine große Oktavgeige oder Violon, die die Vorsteher auf Buxtehudes Ansuchung an die Kirche gekauft. 1686 ließen die Vorsteher auf Ansuchen des Kantors Pagendarm „zu mehrerem Zierrat der Musik“ von einem in Wandsbeck wohnenden Musico eine Oktav-Viola oder Violon für 21 ℳ kaufen.

An Holzblasinstrumenten verwendet Buxtehude in seinen Kantaten vorwiegend Flöten und Fagotte. Zwei der ersteren verschrieb der Kantor Samuel Franck (nicht Buxtehude, wie Pirro angibt) 1669 „zu Chor“ für 8 Taler. 1679 ließ Buxtehude mit Consens der Vorsteher drei „Schallmeyen“ (für 8 Taler) und zwei Quartflöten (für einen Taler) von Hamburg bringen. Es wird dabei gesagt, die Instrumente seien nach der Orgel eingerichtet gewesen. Diese Bemerkung bezieht sich jedenfalls auf die Stimmung; die meisten Orgeln standen in älterer Zeit einen Ton zu hoch. Die Quartflöten klangen eine Quarte höher als die gewöhnlichen Flöten. Die drei auf die Marienorgel gehörigen Schalmeien wurden dem „Schalmeyisten unter der Soldateska“ in Pflege gegeben. 1688 erhielt er für dieselben „in Öl zu schmieren und neue Röhren darin zu machen“, 15 ℳ. Die Schalmeien entwickelten sich um dieselbe Zeit zu den Oboen weiter. Erheblich jünger ist die Klarinette, die erst nach 1750 ins Orchester aufgenommen wurde.

Die „blasenden Baßinstrumente“ zu den Schalmeien waren nach Walther die Bombarden, die Vorläufer der Fagotte. 1685 kam ein fremder Musikus namens Hinrich Dittmer nach Lübeck, der einen vortrefflichen Quint- oder Baßbombard bei sich führte und denselben auch abstehen wollte. Da ein solches Instrument „vorlengsten schon zur Auszierung der Musik begehret und gesuchet worden“, so wollte der Kantor Pagendarm die günstige Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, und nach einigem Zögern ließen sich die Vorsteher zum Ankauf bereitfinden. Der Preis betrug 25 Taler, wozu noch 2 ℳ für ein neues Messing-Es-Rohr kamen, „um den Bombard orgelmäßig (s. o.) zu bringen“. Der Turmmann Peter Leutheusel, der als Fagottist auf dem Chor angestellt war, erhielt für die „*a parte* Aufwartung mit dem Bombard“ 12 ℳ. So wird also das ältere Instrument von dem neueren, dem Fagott, noch nicht verdrängt, sondern neben ihm weiter benutzt.

Auch die alten Zinken oder Cornetti sind bei Buxtehude noch nicht völlig außer Gebrauch gekommen. Kantor Pagendarm nennt sie noch 1698 unter den für eine volltönende Kirchenmusik unentbehrlichen Blasinstrumenten.

An Blechblasinstrumenten weisen Buxtehudes Partituren Trompeten (Clarini) und Posaunen (Trombone) auf[1]). Zwei „auff eine Sonderbahre Ahrt Gerichtete Trompeten, dergleichen man bishero in keine Fürstliche Capelln, da sonst alle Dinge in der Edlen *Music* vorgebracht werden, nicht vernommen“, hatte Buxtehude 1673 zur Zier der Abendmusik für 15 ℳ machen lassen. 1676 besaß die Marienkirche sechs Trompeten. Für dieselben bestellte Buxtehude beim Drechsler Sordinen, durchbohrte Holzstöpsel, die unten in die Instrumente gesteckt werden, wodurch diese nach Walther

[1]) Hörner wurden im Orchester erst viel später verwandt, vgl. Anm. 1, S. 57.

einen Ton höher werden und dabei ganz sanft klingen, als wenn sie „von weitem wären“. Gedämpfte Trompeten verwendet Buxtehude in der Kantate „Ihr lieben Christen“ und in der Hochzeitsarie von 1672. 1674 vergünstigten die Vorsteher dem Kantor Samuel Franck, daß er zu Zier der Musik eine Diskantposaune machen lasse. Für dieselbe wurden 15 ℳ bezahlt.

Kurz vor Buxtehudes Tode wurde das Orchester der Marienkirche auch um Schlaginstrumente bereichert: 1705 haben die Vorsteher „dem lieben Gott zu Ehren, der christlichen Gemeine zur Ergetzlichkeit und der edlen *Music* zur Zierde zwei fürtreffliche kupferne Heerpauken an die Kirche gekauft für 75 ℳ“. Die beiden Instrumente dienen auf dem Marienchor noch heute ihrem ursprünglichen Zweck und geben mit ihrem vollen Klang den Festchorälen Weihe und Kraft[1]).

Das schwachbesetzte Orchester des 17. und 18. Jahrhunderts bedurfte der Unterstützung durch ein harmoniefüllendes Tasteninstrument. Zu diesem Zweck hatte man für die Kirchenmusik auf dem Marienchor 1664 das Positiv aufgestellt, und „zur Befoderung seiner Fästtaglichen und Abend *Music*“ auf der Orgel bewog Buxtehude 1678 den Kirchenvorstand zur Anschaffung eines ähnlichen, kleineren und tragbaren Instrumentes, eines „doppelt sechzehnfüßigen“ Regals, das 48 ℳ kostete[2]). Die merkwürdige Bezeichnung „doppelt sechzehnfüßig“ findet durch eine Bemerkung von Buxtehudes Nachfolger Schiefferdecker ihre Erklärung. Er nennt unter den der Kirche gehörigen Gegenständen, die er bei seinem Amtsantritt im Werkhause vorfand, ein Regal mit zwei Stimmen, die eine von 16, die andere von 8 Fuß Ton. Während das Positiv auf dem Chor noch im 19. Jahrhundert gebraucht werden konnte[3]), war das Regal schon um 1732 ganz defekt; der Rest kam zur großen und kleinen Orgel. Auf dem Positiv ließ der Kantor den Generalbaß ausführen. Daß Buxtehude hierfür neben der Orgel das musikalisch weit unzulänglichere Regal nötig hatte, erscheint auffällig. Der Grund wird in den räumlichen Verhältnissen zu suchen sein. Die Aufstellung der Sänger und Musiker auf den seitlichen Emporen erschwerte die Fühlung mit dem entfernt sitzenden Organisten, namentlich in rhythmisch bewegten und komplizierten Sätzen[4]).

Die Abendmusiken nehmen als die ersten Anfänge ständiger Kirchenkonzerte nicht nur in der lübeckischen, sondern auch in der allgemeinen

---

[1]) Von den übrigen zu Tunders und Buxtehudes Zeiten für die Marienkirche gekauften Instrumenten befindet sich eine größere Anzahl jetzt im Museum: drei Zinken, vier Trompeten, ein Baß-Bombard, ein Fagott; aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: drei Hörner.

[2]) Die auf der Abbildung S. 21 sichtbare, die Lettnerbrüstung überragende kleine Orgel wurde erst in neuerer Zeit aufgestellt. Vgl. S. 17, Anm. 2.

[3]) Stiehl und Pirro halten das Instrument irrtümlicherweise für einen Baßbombard bzw. für ein Orgelregister. Das Regal kam in alten Zeiten auch als Blasinstrument und als eine dasselbe nachahmende Orgelstimme vor. Die große Marienorgel hatte u. a. ein Trechter-Regal.

[4]) Der Basso continuo in Buxtehudes Kantaten ist oft ausdrücklich als „*Organo*“ bezeichnet. Über die Frage, ob in den Bachschen Kantaten der bezifferte Baß immer nur von der Orgel oder zum Teil auch vom Cembalo auszuführen sei, gehen die Ansichten bekanntlich auseinander.

Musikgeschichte eine wichtige Stellung ein. In einem weiter unten zu besprechenden Briefe an die Vorsteher der kommerzierenden Zünfte aus dem Jahre 1687 konnte Buxtehude sie ein löbliches und sonst nirgendswo gebräuchliches Werk nennen. Sie erhielten durch ihn in mehrfacher Hinsicht eine Umgestaltung. Zunächst wählte er für die Aufführungen eine andere Zeit. Ruetz berichtet[1]), die Musiken seien anfangs in der Woche, auf einem Donnerstag gehalten, später auf die Sonntage verlegt worden. Diese nach den Jugenderinnerungen eines alten Mannes gegebene Mitteilung wird durch eine an versteckter Stelle sich findende und darum bisher nicht beachtete Notiz, die zugleich den Zeitpunkt der Verlegung genauer bestimmt, bestätigt. In dem 1684 geschriebenen Index der Akten des Ministeriums heißt es bei der Marienkirche: Vor wenigen Jahren etwa Anno 1668, ist die Abendmusik in St. Marien abgeschafft worden wegen des Mißbrauchs dabei. Es ist aber hernach eine Sonntagsmusik von dem Organisten eingeführt. Ob Buxtehude die Abendmusiken auch in eine andere Jahreszeit verlegte und ihre Zahl vermehrte oder verringerte, ist nicht ersichtlich. Unter ihm und allen seinen Nachfolgern bis zum 19. Jahrhundert fanden alljährlich fünf Aufführungen statt[2]), und zwar ständig an den beiden letzten Trinitatissonntagen und am zweiten, dritten und vierten Adventssonntag, im unmittelbaren Anschluß an den um 4 Uhr endigenden Nachmittagsgottesdienst. Daß die fortlaufende Reihe der Abendmusiken am ersten Advent eine Unterbrechung erlitt, hat man als auffällige Tatsache hervorgehoben, ohne bisher eine Erklärung dafür geben zu können. Einen Grund für den Ausfall sieht der Rektor der Katharinenschule Overbeck in einer 1763 mit dem Organisten Ad. C. Kuntzen geführten Kontroverse darin, daß der erste Advent ein Festtag war. Dieser Hinweis erscheint in der Tat durchaus einleuchtend. An Festtagen fanden auch im Nachmittagsgottesdienst sowohl vor wie nach der Predigt ausgedehnte Kirchenmusikaufführungen statt, und es verbot sich von selbst, an diese unmittelbar noch ein Konzert anzuschließen.

Über die innere Umgestaltung der Abendmusiken sagt Ruetz[3]), sie seien „von einem geringen Umfang zu einer solchen Größe gediehen", „bisz endlich eine starcke Music daraus geworden". Tunder begann die Veranstaltungen mit Orgelvorträgen, zog dann nach und nach einzelne Solisten hinzu; Buxtehude baute sie zu großen Aufführungen unter Mitwirkung von Chor und Orchester aus. Er schreibt 1686 an die Vorsteher der kommerzierenden Zünfte, man möge seiner Begierde, die in dieser guten Stadt gebräuchlichen Abendmusiken mehr und mehr zu verbessern, versichert sein. Zur Aufstellung von Chor und Orchester reichten die beiden neben der Orgel befindlichen Emporen nicht aus. Auf Buxtehudes Veranlassung wurden 1669 zu beiden Seiten der Orgel, aber weiter von ihr entfernt, noch vier Tribünen

[1]) Widerlegte Vorurteile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik. Lübeck 1752, S. 61.

[2]) 1692 wurde die Abendmusik wegen eines Trauerfalls in Buxtehudes Haus (Tod der Tochter) nur viermal gehalten.

[3]) a. a. O. S. 61.

erbaut[1]). 1670 ließ Buxtehude auf den neuen Chören Bänke[2]) und „Pulpete" aufstellen, auch in der Orgel Bretter vor das Pfeifwerk schlagen, „auf daß, wenn die *Musici* nach den neuen Chören hingehen, nicht die Pfeifen anstoßen und beschädigen sollen". Man konnte früher von der Orgel aus über die beiden alten Emporen durch eine in der Mauer angebrachte Tür auf die Seitengewölbe und von da zu den neuen Emporen gelangen. Diese Türen sind bei dem Neubau der Orgel 1853, als man den Raum der beiden alten Emporen zur Aufstellung der großen Pedalholzpfeifen benutzen mußte, zugemauert worden, so daß der Zugang zu den vier von Buxtehude erbauten und noch vorhandenen Emporen jetzt nicht mehr von der Orgel aus, sondern nur durch den Turm möglich ist. Trotz der Erweiterungsbauten blieben die räumlichen Verhältnisse beschränkt und unübersichtlich. Durch die zerstreute Aufstellung mußte das einheitliche Zusammenwirken nicht unerheblich gefährdet werden. Namentlich war für den Dirigenten kaum ein Platz zu finden, an dem er von allen Mitwirkenden, auch von dem entfernt, tief und verdeckt sitzenden Organisten, gesehen werden konnte. Von der Klangwirkung der Abendmusiken wird man sich keine Vorstellung machen dürfen, die ihren Maßstab von modernen Massenaufführungen entlehnt. Auf den Orgelemporen fanden nur etwa 40 Sänger und Instrumentisten Platz, und diese bescheidene Zahl hat Buxtehude nur in seltenen Ausnahmefällen erreichen können. In einem zu Beginn des Jahres 1680 an den Kirchenvorstand eingereichten Memorial hebt er als etwas Besonderes hervor, daß für die Aufführung der letzten, 1679 gehaltenen Abendmusik, eines „weitläuftigen Werkes", viele „gehülffen an Instrumentisten und Sängern, bey nahe in die 40 Persohnen" erforderlich gewesen seien. Jimmerthal übersieht, daß Buxtehude hier von einer Gesamtzahl von 40 Mitwirkenden spricht und meint, er habe zu der irrtümlich in das Jahr 1680 verlegten Abendmusik allein im Orchester 40 Personen gebraucht. Eine derartige Zahl von Musikern zusammenzubringen, war damals unmöglich; das geht aus den oben gebenen

[1]) Ad. C. Kuntzen spricht 1765 nur von vier, nicht von sechs bei den Abendmusiken benutzten Chören. „*Anno* 1669 sind die zwei alten Chöre bei der Orgel von Jeronimus Meyer erbaut worden, aller Wahrscheinlichkeit nach zu den Abendmusiken; denn in den Kirchenbüchern findet sich keine Berechnung der dazu erforderlichen Kosten. Namen und Jahreszahl aber stehen auf einem derselben eingehauen." Diese Mitteilung bedarf der Ergänzung und Berichtigung. Namen und Jahreszahl (1669) trägt der vordere Brüstungsbalken nicht nur der einen, sondern der beiden am weitesten nach Osten gelegenen Emporen; auf der nördlichen lesen wir Jeronymus Moller (nicht Meyer), auf der südlichen Peter Haecks. Das dem letzteren Namen hinzugefügte *dd.* (= *dedit*) läßt erkennen, daß die beiden Männer nicht die Erbauer im engeren Sinne, sondern die Stifter der Emporen gewesen sind. Zu den Kirchenvorstehern gehörten sie, wie das Verzeichnis in Jimmerthals Chronik ausweist, nicht. Nach Schnobel (Lübeckische Geschlechter) war Hieronymus Möller († 1670) ein in der Mengstraße ansässiger Kaufmann Peter Haecks (Hakes) († 1671) der Schwiegersohn des Senators Petersen. Der Lettner, auf dem an Sonn- und Festtagen bei den Gottesdiensten die vom Kantor geleitete Kirchenmusik stattfand, wurde bei den Abendmusiken als bevorzugter Sitzplatz von den Zuhörern benutzt. 1706 berechnet Buxtehude zwei Pfund kleine Wachslichte, „so für die Herren Bürgermeister, Herren des Rats und andere vornehme Zuhörer der Abendmusik in den Gestühlten auf dem Chor angeordnet und hergeschafft worden".

[2]) Schiefferdecker fand im Werkhaus unter den Sachen, die der Kirche gehören, 18 größere und kleinere „*führen*" (föhrene) Bänke, die bei der Abendmusik gebraucht wurden.

Darlegungen über die Orchesterverhältnisse bei Kirchenmusiken hervor. Der Organist der Marienkirche benutzte, von einzelnen Verstärkungen abgesehen, im ganzen dieselben Sänger und Musiker, deren sich der Kantor bei der Kirchenmusik auf dem Chor bediente. Selbst wenn er sämtliche Ratsmusikanten und dazu die Hilfsmusiker aus der Köstenbrüderschaft zusammenzog, brachte er es auf nicht mehr als 12, höchstens 14 Musiker. Schon aus finanziellen Gründen wird er nur in dringenden Fällen über die unumgänglich nötige Zahl der Musiker, die er selbst bezahlen mußte, hinausgegangen sein. Freilich hatten die Vorsteher der Kirche am 18. Januar 1676[1]) beschlossen, man möge „*per supplicam* zu rathe suchen, daß ein jeder, welcher künftig zum Rathsmusikanten bestellt und angenommen wird, müsse schuldig sein, die fünf Abendmusiken auf der Orgel ohne einiges entgelt und des Organisten Unkosten beyzuwohnen", aber eine Genehmigung dieses Gesuchs läßt sich nirgends nachweisen. In den Protokollen über die Ratssitzungen des Jahres 1676 kommt ein Antrag der Vorsteher von St. Marien wegen der Mitwirkung der Ratsmusikanten bei den Abendmusiken nicht vor. Seifferts Angabe, der Rat habe seine Musikanten verpflichtet, unentgeltlich bei den Abendmusiken mitzuwirken, entbehrt also der nötigen Grundlagen. Akten aus späterer Zeit beweisen sogar, daß nicht nur die Hilfsinstrumentisten, sondern auch die Ratsmusiker von dem Veranstalter der Abendmusiken um ihre Mitwirkung ersucht und für dieselbe bezahlt werden mußten. 1763 hatte Ad. C. Kuntzen behauptet, bei den Abendmusiken seien ihm die Musikanten zu assistieren schuldig. Der Rektor Overbeck entgegnete, Kuntzen habe die zu den Abendmusiken erforderlichen Musikanten des Rats sowohl, als die Brüder um ihren Beistand gehöriger und gewöhnlicher Maßen anzugehen. Die Abendmusiken seien keine von einer Verordnung des Rats herrührende Anstalt, weil eine solche Verordnung nirgends vorhanden. Des Rats Musikanten seien allein des Rats Befehlen unterworfen; wer außerdem ihre Dienste begehre, der müsse sie gehörig darum ersuchen, mit ihnen einig und alsdann gerecht dafür werden. Ein Gleiches gelte von den sogenannten Brüdern. 1736 beschwerten sich die Ratsmusikanten über Ad. C. Kuntzens Vater und Vorgänger Johann Paul Kuntzen, er habe sich den Charakter eines *Directoris Musices* eigenmächtig angemaßt. Der Angegriffene erwiderte darauf: In Zerbst, Dresden und Hamburg sei er mit dem Titel und Charakter des *Directoris Musices* beehrt worden. Sein Vorfahrer D. Buxtehude habe sich bei seinen Texten zu Abendmusiken jederzeit Direktor genannt und unterschrieben. Kunzen hofft, der Rat werde die Supplikanten dahin anhalten, daß sie bei Proben und Aufführungen der von ihm selbst komponierten Musiken sich nicht erkühnen dürften, sich seiner Direktion zu entziehen. Wenn eine die Musiker zur Mitwirkung verpflichtende Ratsverfügung vorhanden gewesen wäre, würde er sich sicher darauf berufen haben. 1779 führte der Ratsmusikus G. E. Bülow zur Begründung seiner Bitte um Gehaltserhöhung an, die Arbeiten bei

[1]) Stiehl und Pirro gaben als Datum irrtümlich den 16. Januar 1673 an.

den jährlichen Abendmusiken mußten fast (also nicht völlig) ohne Entgelt verrichtet werden.

Die erforderlichen Hilfsmusiker nahm Buxtehude in erster Linie aus der sogenannten Köstenbrüderschaft[1]). 1684 hat er bei der Abendmusik Johann Samuel Selner, der von dem Rat zu einer Ratsmusikantenstelle „die *expectance* unlängst überkommen, mit gebraucht".

Der Chor der Abendmusiken bestand aus Schülern der Katharinenschule, denselben, die vom Kantor im Gesang unterrichtet wurden und unter seiner Leitung an Sonn- und Festtagen beim Gottesdienst sangen. Ad. C. Kuntzen hatte 1763 behauptet, daß ebenso wie die Musikanten auch die Chorsänger verpflichtet seien, ihm bei seinen Abendmusiken zu assistieren. Das wurde von dem Rektor Overbeck und dem Kantor Schnobel energisch bestritten: Die Chorschüler stehen unter dem Rektor, dem Kantor und den sämtlichen Kollegen, sonst von der Bürgerschaft unter niemand. Der Chor ist nicht vom Organisten abhängig. Wer seine Hilfe verlangt, muß sie da suchen, wo die Erlaubnis dazu erhalten werden kann. Seit undenklichen Zeiten ist allemal der Rektor schriftlich von dem Dirigenten bei der Abendmusik darum ersucht worden. Wenn Kuntzen die Chorschüler zu befehlen hätte, wenn sie schuldig wären, ihm aufzuwarten, würde er sie nicht am Schlusse der jährlichen Abendmusik für ihre Mühe bezahlen. Die Abendmusiken gehören nicht eigentlich zum gewöhnlichen Sonntagsgottesdienst, sondern nehmen vielmehr erst dann ihren Anfang, wenn dieser geschlossen ist. Sie sind nur als Konzerte anzusehen.

Von der mangelhaften Besetzung des Chors im 17. Jahrhundert ist schon die Rede gewesen. Die von Buxtehude 1684 gehaltene Abendmusik ist „wegen mangelnder *Vocal*-Hülffe nicht seinem Vorsatze gleich gewesen". 1682 hat er „nicht ein so vollkommenes Werk als er wohl gewünschet und vor Gehabt wegen vorgefallener *impedimenten praestiren* können, hofft aber, man werde das wenige, was dargestellt, geneigt aufgenommen haben". Ob Buxtehude die Lücken im Schülerchor durch einzelne andere Sänger auszufüllen suchte, wie später Ad. C. Kuntzen[2]), der den Domorganisten Knöchel und den Organisten Wichmann aus Genin mitsingen ließ, entzieht sich unserer Kenntnis.

Auch die Solopartien in den Abendmusiken wurden in der Regel von Schülern gesungen. Mehrfach sah sich allerdings Buxtehude durch die mißlichen Chorverhältnisse genötigt, Solisten von auswärts zu berufen. 1682 mußte er zu der Abendmusik einen Bassisten namens Jean Carl Quelmaltz von Hamburg verschreiben, „umb daß bey dieser Schulen als der *Cantorey* jetziger Zeit schlechte Sänger gewesen, so nicht gebrauchen können". 1683 hat er bei der Abendmusik „ausz mangel düchtiger Sänger in hiesiger Schulen"

---

[1]) 1759 gibt einer aus der Brüderschaft an, er sei jahrelang unter der Zahl derjenigen gewesen, die in den jährlichen Abendmusiken zur Verstärkung der Ratsmusikanten aus der Brüderschaft genommen werden. Ad. C. Kuntzen verwandte auch einen Schüler der Katharinenschule als Instrumentisten.

[2]) Nach Kuntzens Angaben hat in guten Zeiten der Chor in jeder Stimme 5 bis 6, insgesamt etwa 30 Sänger gehabt.

von Kiel einen Bassisten und einen Tenoristen kommen lassen, 1690 einen „berühmten *Musicus* und Cantristen benanntlich Samuel Schirm". Die Honorierung dieser Solisten hatte Buxtehude aus seiner eigenen Tasche zu leisten. Dem Bassisten Quelmaltz aus Hamburg hat er 1682 „vor *defrairung* in der Herberge wie auch zu *Contentirung* mit einer *Discretion*" 23 Taler gezahlt. „Weil aber solches bei jetzigen schlechten Zeiten und sehr geringer Wiedervergeltung von der Bürgerschaft seinem Vermögen großen Schaden verursachet, als sind die Herren Vorsteher so gut gewesen und mit 10 Talern der Kirche wegen ihm hierin zu Hülfe gekommen". Von den beiden 1683 aus Kiel geholten Solisten wurde der eine „durch Herrn Hans Braschen Liberalität mit Tisch und *Logement* versehen", der andere von der Kirche „*defrairet*". Die von Buxtehude „der 7 Wochen wegen in sein Quartier gezahlten 12 Taler" wurden ihm aus der Kirchenkasse ersetzt; das eigentliche Honorar der beiden Sänger, 14 Taler, mußte er dagegen selbst zahlen. Dem 1690 berufenen „berühmten *Musico* und *Cantristen*" durfte Buxtehude „mit *Consens*" der Vorsteher „für geleistete Aufwartung bei der Abendmusik" aus der Kirchenkasse 15 ℛ geben. Einem jungen Menschen (Chorschüler?), der 1682 als Diskantsolist bei der Abendmusik mitgewirkt hatte[1]), gewährte die Kirche eine Verehrung von zwei Talern, in erster Linie wohl deswegen, weil er außerdem wiederholt im Gottesdienst gesungen hatte.

Als Buxtehude 1679 infolge der großen Zahl der Mitwirkenden bei der Abendmusik besonders große Unkosten gehabt und sich um Unterstützung an den Kirchenvorstand gewandt hatte, wurden ihm „in Ansehung des weitläufftigen werkes und der großen Mühe, mit *Componiren* und Schreiben, auff die 400 Bogen sich erstrecket, 100 ℛ alsz eine ergetzlichkeit und Hülffe der Kirchen wegen verehret". Die Bewilligung geschah ausdrücklich nur „für dies mal"[2]).

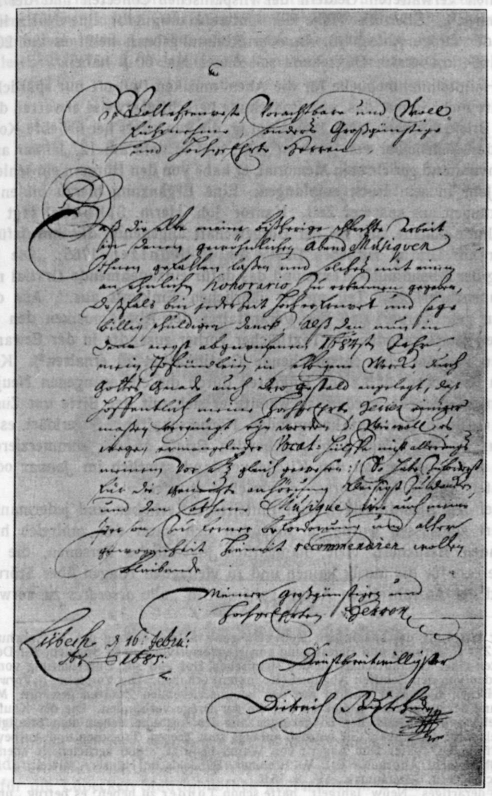
Eine regelmäßige Unterstützung für die Abendmusiken erhielt dagegen Buxtehude von der Lübecker Kaufmannschaft. Er wandte sich mit einem entsprechenden Gesuch alljährlich an die Ältesten der „Commercijrenden Zunfften", zu denen die Schonen-, Nowgorod-, Bergen-, Riga-, Stockholm-Fahrer, die Kaufleute-, Krämer- und Gewandschneider-Kompagnien gehörten und durfte zur Begründung seiner Bitte darauf hinweisen, daß von den kommerzierenden Zünften „diese Abend *musique* anfangs begehret worden." In seinen Briefen[3]) sagt er „für die ihm gereichte ansehnliche *assistentz* zu Erstattung der auf die Abendmusik verwandten Unkosten", für die Bezeugung der Gewogenheit durch eine „rühmliche *discretion*" seinen

[1]) Die Sopran- und Altsoli wurden damals von Knaben gesungen; erst Johann Paul Kuntzen, Buxtehudes zweiter Nachfolger, verwandte bei der Abendmusik Sängerinnen: Er hat „die berühmtesten Sänger und Sängerinnen von der Hamburgischen Oper verschrieben und sogar Italienerinnen aufgestellt". (Ruetz, a. a. O. S. 48.)

[2]) Eine ständige Beihilfe zu den Abendmusiken gewährte die Kirchenkasse erst seit 1738. Auf „mehrmalige Beschwerde" des Organisten Kuntzen erklärte sich der Vorstand bereit, ihm jährlich 50—60 ℛ zu Hilfe zu geben, und von da an werden in den Wochenbüchern jährlich 60 ℛ für die Abendmusiken berechnet.

[3]) Sechs Briefe aus den Jahren 1683—96 sind erhalten; sie finden sich in den Senatsakten *Liturgica Vol. C Fasc.* 5; sie wurden besprochen und auszugsweise abgedruckt in den Mitteilungen d. Vereins f. lüb. Geschichte u. Altertumskunde, 1888, S. 192ff.

schuldigsten Dank, „*recommendiret*" die Abendmusik fernerer „vielmögender beforderung und beharrlicher Geneigtheit". Er hofft, seine verehrten Gönner



Hoch Wohl Ehrenveste, Vorachtbare und Wohl-
fürnehme, Sonders Großgünstige
und Hochgeehrte Herren.

Daß Dieselbe meine bißhero geleistete Arbeit
bei denen gewöhnlichen Abend Musiquen
Ihnen gefallen laßen und solches mit einem
ansehnlichen honorario zu erkennen gegeben,
deßhalb bin jederzeit hochgeehrt und sage
billig schuldigen Danck. Weil denn nun in
dem nechst abgewichenen 1684sten Jahr
mein Schuldigkeit in selbigem Werke nach
Gottes Gnad auch dero Gestalt angelegt, daß
hoffentlich meine hochgeehrte Herren einiger
maßen vergnüget sein werden, [illegible]
wegen ermangelnder Vocal-[illegible] nicht allerdings
meinem Vorsatz gleich gewesen:/ So habe [illegible]
[illegible]
und den löblichen Musique wie auch meine
Person bei fernerer beforderung und allen
Gewogenheit hiemit recommendiren wollen
bleibende

Meiner großgünstigen und
hochgeehrten Herren

Lübeck d. 16. Febru:
Ao 1685.

Dienstwilligster
Dietrich Buxtehude

Eigenhändiges Dankschreiben Buxtehudes

werden „vielgönstig darauf bedacht sein, wie solches löbliche und manche frommes Herz ergetzende Werck ferner unterhalten werden könne" und zı dem Zweck „ihrer bekannten Mildigkeit nach geruhen, ihn mit ferneren

jährlichen *honorario* künftig ansehen". Die von den kommerzierenden Zünften Buxtehude für seine Abendmusiken gewährten Beihilfen wurden den von ihnen verwalteten Geldern der Hispanischen Collecten und der Dröge entnommen[1]). Über die Höhe der Unterstützung gibt eine Notiz in den Akten der Dröge Aufschluß. In dem Rechnungsbuch heißt es am 20. Februar 1694: „Dietrich Buxtehude soll dieses Mal 60 ℔ haben."

Die Haupteinnahmequelle für die Abendmusiken floß oft nur spärlich und erbrachte nicht immer das, was Buxtehude berechtigterweise erwarten durfte. In dem Briefe aus dem Jahre 1687 klagt er, die von alters her beliebte Kollekte vermindere sich leider von Jahr zu Jahr, und in dem am 12. Januar an den Kirchenvorstand gerichteten Memorial, er habe von den Bürgern ein schlechtes neues Jahr in sein Buch empfangen. Eine Ergänzung hierzu bilden zwei Bemerkungen aus späterer Zeit. Kantor Joh. Herm. Schnobel sagt 1763: „Buxtehude machte sich bei der Bürgerschaft angenehm, die ihm dafür alle Neujahr ein Gratial zufließen ließ", Ad. C. Kuntzen 1765: „Die Übersendung der Abendmusik-Texte und das dafür einzunehmende Gratial macht einen unentbehrlichen Teil meiner jährlichen Einkunft aus." Aus diesen Angaben geht hervor, daß der Veranstalter der Abendmusiken den wohlhabenden Musikfreunden die Textbücher vorher zusandte in der Erwartung, dafür zu Neujahr eine entsprechende Gratifikation zu erhalten[2]). Konnte er dann übersehen, daß seine Unkosten durch die eingegangenen Neujahrsgelder nicht gedeckt wurden, so wandte er sich mit der Bitte um Zuschuß an die dafür in Betracht kommenden Körperschaften. So erklärt es sich, daß Buxtehudes darauf sich beziehenden Briefe an die kommerzierenden Zünfte und Eingaben an den Kirchenvorstand sämtlich im Januar oder in den ersten Tagen des Februar geschrieben wurden.

Da bei den Abendmusiken kein Eintrittsgeld erhoben und jedermann ungehindert zugelassen wurde, so befanden sich unter den zahlreich herbeiströmenden Besuchern viele, namentlich jugendliche Personen, die nicht aus Interesse für die Musik kamen und zu vielfachen Klagen über Störungen während der Aufführungen Anlaß gaben. Um „alle *desordres* zu verwehren

---

[1]) Der Ursprung der spanischen Kollekten geht in den Anfang des 17. Jahrhunderts zurück. Zur Erwerbung und Befestigung von Handelsprivilegien in Spanien, zur Deckung der Kosten einer Gesandtschaft an den spanischen Hof und zur Unterhaltung von Konsuln wurden von den Schiffen Abgaben (Kollekten) erhoben. Die Vorsteher („*Vorwesere*") der spanischen Kollekten wurden aus den kommerzierenden Zünften gewählt. Mit der Verwaltung der spanischen Kollekten war die der Dröge verbunden. Die der Kaufmannschaft gehörigen Gebäude der Dröge lagen auf der Lastadie neben dem Stadtgießhof, der Engelsgrube gegenüber. Sie wurden anfangs zum Teeren, Trocknen und Aufbewahren von Schiffstauen, später zum Lagern von Waren benutzt. 1886 verfielen sie ebenso wie das Gießhaus dem Abbruch. Vgl. W. Brehmer, Lübeckische Häuser. Mitteil. d. Ver. f. lüb. Geschichte u. Altertumsk., IV, S. 15ff.

[2]) Ein derartiges „Neüw Jahrgelt" hatte schon Tunder zu heben; es betrug „ungefehr bey 400 ℔". (Zettel in den Senatsakten *Ecclesiast. Vol.* Kirche zu St. Marien.) Die Ratsmusikanten und die als Kirchenmusiker tätigen Chor- und Köstenbrüder waren berechtigt, um Neujahr, in den Fasten und um Martini Umgang zu halten und Gaben von den Bürgern einzusammeln. Dem Türmer der Marienkirche wurde vergönnt, Martini, Weihnachten, Neujahr, Heiligen drei Könige „*vnde to allen wontliken festen vmme to gande in der borger hus lick des rades spelluden*". Vgl. Wehrmann, Zeitschr. d. Vereins f. lüb. Geschichte u. Altertumsk., I, S. 362f.

und denen Herren Liebhabern einige wenige Stille zu verschaffen", sah man sich genötigt, die Rathauswache gegen eine jährliche Vergütung von 6 ℔ zur Aufsicht zu beordern. Der Wachtmeister und seine Leute standen vor den Türen, gingen in der Kirche umher und versuchten, „das grausame Getümmel vom gemeinen Volk und ungezogenen Jugend zu steuern". Trotzdem lesen wir 1704 die resignierte Bemerkung: „Hat aber wenig geholfen."

Abdruck der TEXTE,
Welche
Zur Ehre GOttes
und
Vergnügung der Zuhörer/
Bey den gewöhnlichen
Abend-Musicen,
In der Haupt-Kirchen St. Marien
sollen præsentiret werden
von
Dieter. Buxtehuden/
Comp. und Direct.

Lübeck/
Gedruckt bey Moritz Schmalhertz.
Anno 1700.

Titel eines Abendmusiktextes mit Buxtehudes eigenhändiger Widmung

Von den Kompositionen der Buxtehudeschen Abendmusiken ist leider keine einzige auf uns gekommen. Der älteste noch erhaltene Text einer Abendmusik aus dem Jahre 1678 wurde von C. Stiehl in Upsala aufgefunden und für die Lübecker Stadtbibliothek abgeschrieben[1]). Es ist ein größeres, oratorienartiges Werk:

„Die Hochzeit des Lammes, / Und die / Freuden-volle Einholung der Braut / zu derselben / In den 5. klugen / Und die Auszschliessung der Gottlosen von derselben / In den 5. törichten Jungfrauen."

[1]) *Lubec.* 4⁰ 8802.

Von drei weiteren, ähnlichen, für die Abendmusiken bestimmten Kompositionen kennen wir nur die Titel. In den Briefen an die kommerzierenden Zünfte erwähnt Buxtehude seine 1688 „praesentirete Abend Music vom Verlohrnen Sohn"; zwei 1683 aufgeführte nennt Moller[1]):

„Himlische Seelen-lust auf Erden über die Menschwerdung und Geburt unsers Heylandes Jesu Christi."

„Das allerschröcklichste und allererfreulichste, nemlich das Ende der Zeit, und der Anfang der Ewigkeit."

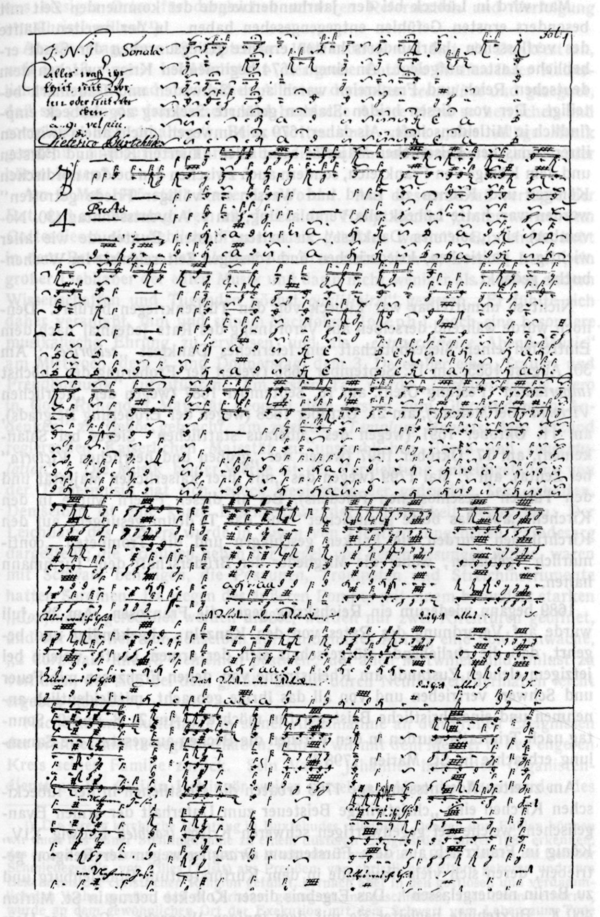
Nicht immer konnte Buxtehude die Aufführung großer Werke ermöglichen; wir wissen aus seinen Briefen, daß die mangelhaften Chorverhältnisse ihn wiederholt nötigten, einfachere, kleinere Kompositionen zu wählen. Das von Stiehl wiederaufgefundene vollständige Textbuch der Abendmusiken von 1700, das einen Überblick über alle fünf Sonntage gewährt, enthält solche kürzere Stücke. An jedem der ersten vier Sonntage wurden zwei Kantaten für Solostimmen, Chor und Orchester[2]) und ein Schlußchoral zu Gehör gebracht. Keine einzige dieser Kantaten findet sich unter den handschriftlich erhaltenen kirchlichen Vokalkompositionen Buxtehudes, und andererseits trägt keine von diesen den Vermerk, daß sie für eine Abendmusik bestimmt sei. Man kann also nicht, wie Seiffert es in seiner Neuausgabe tut, einzelne Kantaten Buxtehudes mit Bestimmtheit als Abendmusiken bezeichnen; die Aufwendung reicherer musikalischer Mittel ist ein unsicheres Kennzeichen; noch weniger beweist das Vorhandensein eines für die Adventszeit bestimmten Textes[3]). Wie wir gesehen haben, wurde der erste Advent als Festtag im Gottesdienst mit Kirchenmusik ausgestattet, und die Annahme, daß Buxtehude die in Betracht kommenden Kantaten hierfür schrieb, hat um so größere Wahrscheinlichkeit, als er, wie die mitgeteilten Titel dartun, für seine Abendmusiken durchaus nicht immer Adventstexte wählte.

In der Abendmusik am 4. Advent 1700 sollte „das zu Anfang dieses 1700 Jahres praesentirte *Jubilaeum* oder Hundertjährige Gedicht nochmals wiederholet und *musiciret* werden". Neujahr 1700 war von Buxtehude „auf Begehren eines hochweisen Rates ein Glückwünschungs-Gedicht für die Wohlfahrt der Stadt Lübeck im Druck herausgegeben und bei volkreicher Versammlung in einer vollständigen *Musica* öffentlich *praesentiret* worden". Auch Moller nennt dieses Werk: „Hundertjähriges Gedichte vor die Wolfahrt der Stadt Lübeck. Am ersten Januar des Jubeljahres 1700 in St. Marien Kirche musikalisch vorgestellet".

[1]) *Cimbria literata*, Tom. II, pag. 132, 133. Ein vor kurzem aufgefundenes, umfangreiches Werk ohne Titel und Angabe des Komponisten, das demnächst in den Denkmälern deutscher Tonkunst veröffentlicht werden soll, glaubt Max Seiffert als Buxtehudes „Das allerschröcklichste" erweisen zu können.

[2]) Am 23. Trinitat.: a) Lob- und Danklied wegen den behaltenen Frieden, b) Singet dem Herrn ein neues Lied; 24. Trinitat.: a) Danklied nach überstandener Krankheit, b) Selige Himmelsfreude; 2. Advent: a) Wo der Herr nicht bei uns wär' (Psalm 124), b) Weltverachtung, Himmelsbetrachtung; 3. Advent: a) Jerusalem, du hochgebaute Stadt, b) Winterlied.

[3]) Auch Pirro erklärt die Advents- und Weihnachtskantaten ohne weiteres für Abendmusiken.



Aus der Lübecker Tabulatur Buxtehudescher Kantaten (Stadtbibliothek)

Man wird in Lübeck bei der Jahrhundertwende der kommenden Zeit mit besonders ernsten Gefühlen entgegengesehen haben. In der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts hatten erneute Kriegsunruhen der Stadt erhebliche Lasten aufgelegt. An einem 1674 beginnenden Krieg zwischen dem deutschen Reich und Frankreich waren auch Schweden und Dänemark beteiligt. Der von diesen beiden Staaten geführte Seekrieg zog Lübeck empfindlich in Mitleidenschaft. Als daher 1679 zu Nimwegen „nicht allein zwischen ihrer römischen kaiserlichen Majestät samt allen alliierten Kur- und Fürsten und dem Könige von Frankreich, sondern auch zwischen den beiden nordischen Königen und Kronen zu Land und Wasser ein völliger Friede getroffen" worden war, hatte Lübeck alle Veranlassung, am 1. Adventssonntag (30. November) ein „solennes Dankfest" zu halten, dessen Buxtehude wie aller wichtigen politischen, kriegerischen und sonstigen Zeitereignisse im Wochenbuche gedenkt.

Nicht so unmittelbar war Lübeck von den Türkenkriegen berührt. Dennoch wurde während derselben auf Verordnung des Rats jedesmal nach dem Eintreffen einer Siegesbotschaft ein feierliches Dankfest „*celebriret*": Am 30. August 1685, am 17. September 1686 (wegen der Eroberung der „höchst *importanten*" Festung Ofen), am 18. September 1687 (wegen der „herrlichen *Victoria*" bei Mohacz), am 21. Oktober 1688 (wegen der Eroberung Belgrads), am 11. Oktober 1691 (wegen des „überaus stattlichen" Sieges bei Salankemen), am 17. Oktober 1697 (wegen der „großen und herrlichen *Victoria*" bei Zenta), am 7. Mai 1799 (wegen des „mit ihrer kaiserlichen Majestät und den Türken" geschlossenen Friedens). Bei all diesen Feiern wurde in den Kirchen „auf das beste gemusiciret" und das Te deum gesungen; auf den Kirchtürmen wurden die Pauken geschlagen und die Trompeten „continuirlich" geblasen, wobei die Mitglieder der Brüderschaft dem Turmmann halfen.

1689 begann wiederum ein Reichskrieg gegen die Franzosen. Am 28. Juli wurde auf Verordnung des Rates von den Kanzeln „abgekündigt und begehrt, daß die ehrliebende Bürgerschaft sich der armen Leute, welche bei jetzigem elenden Zustande am Rheinstrome von denen Franzosen mit Feuer und Schwert vertrieben und von all das Ihrige gebracht, mittleidentlich annehmen und eine christliche Beisteuer tun möchte". Am 7., 8. und 9. Sonntag nach Trinitatis wurden in den Kirchen die Becken ausgesetzt; die Sammlung erbrachte in St. Marien 1798 ℔.

Am zweiten Adventssonntage 1703 erbaten die Geistlichen in den lübeckischen Kirchen eine „christwillige Beisteuer zum Unterhalt der armen Evangelischen, welche bei gegenwärtigen schweren Kriegs *troublen* Ludwig XIV., König in Frankreich aus dem Fürstentum *Orangien* wegen der Religion getrieben, deren sich viele Tausende in dem Kurfürstentum Brandenburg und zu Berlin niedergelassen". Das Ergebnis dieser Kollekte betrug in St. Marien 460 ℔. Buxtehude begleitet sie mit dem innigen Wunsche, „Gott der Herr segne es einem jeden in Gnade, erhalte uns im wahren Glauben und behüte

uns hiesigen Ortes für dergleichen schweren Reformation und Verfolgung um Christi willen"[1]).

Am Sonntag, dem 13. September 1704 ordnete der Rat ein Dankfest an, weil am 13. August bei Höchstädt „der große Gott die Waffen Ihrer Kaiserlichen Majestät und dero hohen Alliirten dermaßen *secundiret* und gesegnet, daß sie gegen die französische und bayrische Armee einen so herrlichen und completen Sieg erhalten." Beim Gottesdienst wurde „eine völlige Musik gemacht", und auf dem Turm haben die Pauken und Trompeten „sich tapfer hören lassen".

Am 5. Mai 1705 starb Kaiser Leopold I. Aus diesem Anlaß verfügte der Rat, daß am Sonntag, dem 19. Juli in den Hauptkirchen „unter währendem Gottesdienst eine liebliche Trauermusik gehalten werde". Buxtehude hebt in dem Bericht über den Verlauf der Trauerfeier hervor, Leopold I. sei „ein großer Liebhaber der edlen Musik und darin nicht weniger als in allen andern Wissenschaften und Tugenden höchst *qualificiret*" gewesen. Er fühlte sich daher veranlaßt, ihm und seinem Nachfolger Joseph I. noch eine besondere musikalische Ehrung zu erweisen und als „*extraordinaire* Abend-*Music*" am Mittwoch, dem 2. und Donnerstag, dem 3. Dezember eine „Trauer- und Freudenmusik" aufzuführen. Am ersten Tag wurde „*Castrum doloris*, dero in Gott Ruhenden Majestät Leopold dem Ersten zum Glorwürdigsten Andenken" zu Gehör gebracht, am zweiten „*Templum Honoris*, dero jetzund regierenden Kaiserlichen Majestät zu unsterblichen Ehren und *congratulation*". Die Musik beider Werke ist der Vernichtung anheimgefallen; von der Trauermusik hat sich jedoch wenigstens der gedruckte Text erhalten. Demselben ist eine kurze Beschreibung der Feierlichkeit beigegeben: Der Leichnam des Kaisers wurde in einem von Lichtern umgebenen Paradesarg dargestellt; die Tribünen neben der Orgel, von denen gesungen wurde, waren mit Schwarz behangen, die Posaunen, Trompeten und Streichinstrumente hatten Sordinen. Da wegen des äußeren Pompes mit einem besonders starken „*Confluens*" gerechnet werden mußte, wurden nur zwei Kirchtüren geöffnet, und der Rat ließ vor denselben auf Buxtehudes Antrag eine Soldatenwache, „2 Corporals mit 18 Gemeinen postiren, um allen Mutwillen und Unlust zu verhüten, der sich bei dem großen Zulauf durch Neulichkeit dermaßen leicht ergeben können".

Nachdem wir Buxtehude in seiner Anteilnahme an den großen Ereignissen der Weltgeschichte begleitet haben, kehren wir mit dem Meister in den engeren Kreis seiner Familie zurück. Sein Vater Johannes hatte den Organistendienst an St. Olai in Helsingör weiter versehen. Aber die Beschwerden des

---

[1]) Die streng kirchliche Richtung in Buxtehudes religiösem Denken und Fühlen können wir auch aus seiner Stellungnahme zu einem düsteren Ereignis des Jahres 1687 erkennen, das er „*ad perpetuam rei memoriam*" im Wochenbuch vermerkt: „Peter Günter, ein fremder Schmiedegeselle, von Tilles (Tilsit) aus Preußen, von christlichen Eltern geboren und zum Bekenntnis der christlichen Religion geführt, hernach aber in den gottlosen und verdammlichsten Wahn geraten, daß er Christum geleugnet und geschmähet, auch darin verharret, wurde an dem gewöhnlichen Ort der Exekution mit dem Schwert vom Leben zum Tode gebracht, dessen Körper aber, weil keine Bekehrung zu spüren gewesen, in einem Kirchensarg am Galgen verscharret." Vgl. Lüb. Blätter, 1827, Nr. 28—30.

Alters machten sich fühlbar, so daß man 1669 die Anstellung eines Adjunkten in Erwägung ziehen mußte. Am 25. März 1671 wurde in der Ratsstube zu Helsingör Esaias Hasse offiziell zum stellvertretenden Organisten eingesetzt[1]). Hans Buxtehude behielt sich 100 Taler vom Gehalt vor. Das übrige Einkommen überließ er seinem Assistenten, räumte ihm auch ein Zimmer im Organistenhaus ein und verpflichtete sich, für seine Wäsche zu sorgen. Als dann noch vor Ablauf des Jahres 1671, in den Weihnachtstagen dem alten Manne seine Lebensgefährtin, Dietrichs Mutter, durch den Tod entrissen



CASTRUM DOLORIS,
Dero in GOTT Ruhenden
Römis. Käyserl. auch Königl.
Majestäten
LEOPOLD
Dem Ersten/
Zum Glorwürdigsten Andencken/
An der Käyserl. Freyen Reichs-Stadt
Lübecks
Haupt-Kirchen zu St. Marien/
Zur Zeit gewöhnlicher Abend-Music/
Aus Aller-Unterthänigster Pflicht
Musicalisch vorgestellet
Von
Diterico Buxtehuden/
Organisten daselbst.

LUBECK/
Gedruckt und zu bekommen bey Sehl. Schmalhertzens Wittwe/
Anno 1705.

Titelblatt der Trauermusik Buxtehudes auf den Tod Kaiser Leopolds I.

wurde, trat der Vereinsamte zugunsten seines Stellvertreters Esaias Hasse gänzlich von seinem Amte zurück. Er begab sich aber wohl nicht sogleich zu seinem großen Sohne nach Lübeck; denn, als er hier am 22. Januar 1674 im 72. Lebensjahre starb, war er nach einer Bemerkung Dietrichs im Wochenbuch erst ein halbes Jahr bei ihm gewesen. Der Kirchenvorstand zu St. Marien gewährte dem Verewigten am 29. Januar ein Stundeläuten und die Bestattung in einem der Kirche gehörigen, vor der Chortreppe belegenen, ge-

[1]) Hagen, S. 60f.

mauerten Begräbnis. „Gott verleihe dem Cörper eine sanffte ruhe vnd an jenem großen tage eine fröliche aufferstehung zum Ewigen Leben vnd uns nachgebliebenen eine Sehlige nachfahrt umb Christi willen", so schreibt pietätvoll und gläubig der Sohn ins Wochenbuch. Er widmete „dem Seeligverstorbenen, als seinem hertzlich geliebten Vater zu schuldigen Ehren und Christlichem nachruhme" einen musikalischen Nachruf: „Fried- und Freudenreiche hinfarth des alten großgläubigen *Simeons*", mit teilweiser Benutzung einer 1671 auf den Tod des lübeckischen Superintendenten Meno Hanneken geschriebenen Komposition[1]). Nach dem Titel könnte man eine Kantate oder ein Oratorium vermuten; das kleine Werk besteht aber nur aus zwei kunstreichen kontrapunktischen Bearbeitungen des Chorals „Mit Fried und Freud ich fahr dahin" und einem Klagelied. Die von Buxtehude selbst gedichteten Verse des letzteren[2]) zeigen sein herzliches Verhältnis zu seinem Vater. Sie überraschen nicht nur durch Bekundung einer mehr als gewöhnlichen Sprachgewandtheit, sondern wirken auch erfreulich durch das Fehlen des Schwulstes, mit dem die Dichtkunst des 17. Jahrhunderts so reichlich behaftet ist[3]).

In demselben großen, vor dem Aufgang zum Lettner belegenen, gewölbten Kirchengrab[4]), in dem Vater Johannes Buxtehude seine letzte Ruhe fand, wurden vier Töchter Buxtehudes beigesetzt: drei in kindlichem Alter verstorbene Mädchen (am 12. Juli 1669 Helena, am 9. April 1675 Anna Sophia, am 6. April 1687 Maria Engel) und die älteste bereits erwachsene Tochter Helena Elisabeth (am 16. November 1692[5]). Die Bestattung in dem Kirchengrab hatten die Vorsteher dem Vater wie seinen Vorgängern („*Antecessoribus* so wohl von Organisten als Werkmeistern") freigegeben.

---

[1]) Vgl. Bach-Jahrbuch 1909, auch Monatshefte für Musikgeschichte, 1893, S. 35.

[2]) Str. 4: „Dieser nun wird mir entrissen,
ach! wie hefftig ist der schmerz,
daß ich den nun muß vermissen,
der war meines Herzens Herz!
Dieses soll mein Trost nun werden,
weil ich lebe auff der Erden,
daß ich seyn in lust und pein
dankbahr eingedenk will seyn."

Str. 6: „Er spielt nun die Freuden-Lieder
Auff des Himmels Lust-Clavier,
da die Engel hin und wieder
Singen ein mit süßer Zier.
Hier ist unser Leid-Gesänge,
schwarze Noten Traur-gemenge
mit viel Kreuzen durchgemischt,
dorth ist alls mit lust erfrischt."

[3]) Daß auch in Lübeck die Poesie unter dem Einfluß der schlesischen Dichterschule stand, zeigt ein 1666 entstandenes Gedicht von Konrad von Höveln, dem Verfasser der mehrfach erwähnten Chronik und Ortsbeschreibung, als Mitglied des Schwanenordens an der Elbe Candorin (der Getreue) genannt, auf die Wahl von vier Ratsherrn. Es beginnt:

„Lust Labet Lübeks Last, Lib-Läubek, Lobensekke,
Las Lauter Liblichkeit Lang Lonen Landes Leut,
Es wolket Got um Dich, ein Himmels Gnadendekke,
Von Gottes Zepter-Arm entsteht die Wale (!) heut."

Vgl. F. H. Grautoff, Histor. Schriften, Bd. III, S. 352ff.

[4]) „Welches 16 Leichen faßt, worin gewöhnlich die Prediger, Werkmeister usw. dieser Kirche beerdigt werden." (v. Königslöw, Gräberbuch 1799.)

[5]) Vgl. oben S. 38.

Von Dietrich Buxtehudes Geschwistern werden zwei Schwestern, Karen und Anna, wiederholt (1651, 1670) in den Taufbüchern der Marienkirche zu Helsingör als Paten genannt. Der 1645 geborene Bruder Peter, seines Zeichens Barbier, siedelte, dem älteren Bruder und dem Vater folgend, nach Lübeck über. Er übernahm das Geschäft des verstorbenen „Balbierers" Berent Buck in der Hüxstraße, wozu ihm durch Vermittlung seines Bruders am 11. Dezember 1677 300 ℔ gegen 5 % Zinsen von den Geldern der Marienkirche geliehen wurden, und heiratete am 25. Februar 1678 die Witwe Buck, nachdem er am 14. Februar das lübeckische Bürgerrecht erworben hatte[1]). Die Überlassung der 300 ℔ war ursprünglich nur auf ein Jahr bewilligt worden, wurde dann aber verlängert, bis im Jahre 1686 die Vorsteherschaft um Rückzahlung mahnte, und als diese immer noch nicht erfolgte, im nächsten Jahre Dietrich Buxtehude aufgab, die 100 Taler ohne Verzug wieder einzuliefern. Am 21. Januar 1688 wurde die Schuld abgetragen.

Buxtehudes Schwiegermutter, Franz Tunders Witwe, starb 1680 und wurde am Dienstag dem 5. Oktober in dem ihrem Manne 1667 bewilligten Grabe beigesetzt. Damit war das kleine Grab, das nach einer Notiz in dem von dem Werkmeister v. Königslöw 1799 eingerichteten Gräberbuch nur für zwei Särge Raum bot, gefüllt. Später fiel das Grab der Kirche heim. Sie ließ es vom Steinhauer mit ihrem Zeichen versehen und benutzte es im 18. und 19. Jahrhundert als Kirchengrab. Der Grabstein, der außer der Kirchenmarke und der Nummer (6) keinerlei Inschrift oder Wappen aufweist, liegt jetzt nicht mehr an der ursprünglichen Stelle, sondern im nördlichen Nebenschiff weiter nach Westen, nicht weit von dem wiederholt erwähnten Grabstein Nr. 242 vor der Chortreppe. Er ist jedenfalls verlegt worden, als 1873 an der mittleren Wand der nördlichen Umgangskapelle das Denkmal für die im Krieg 1870—71 gefallenen Lübecker errichtet wurde.

Buxtehudes Schwiegermutter hatte bis zu ihrem Tode das sogenannte alte Werkhaus, den als Werkmeisterwitwenwohnung eingerichteten und noch im 18. Jahrhundert benutzten hinteren Teil des Werkhauses bewohnt, zusammen mit ihrer jüngsten, unverheiratet gebliebenen Tochter. Der letzteren wurde auf Buxtehudes Gesuch nach dem Tode der Mutter die Wohnung von der Kirche weiter überlassen. Er hätte die Räume für sich wieder in Anspruch nehmen können, war aber um so eher in der Lage, darauf zu verzichten, als in dem ihm zur Verfügung stehenden Teil des Werkhauses eine Erweiterung der ziemlich beschränkten Räumlichkeiten vorgenommen worden war. 1675 hatten die Vorsteher auf sein Ersuchen nach dem Kirchhof über der Treppe eine neue kleine Schreib- und Studierstube bauen lassen. In diesem Zimmer hat Buxtehude nicht nur seine Werkmeistergeschäfte besorgt, sondern gewiß auch zahlreiche seiner Kompositionen geschrieben. Zur Erholung diente ihm ein nach der kleinen Straße (dem Durchgang zwischen Kram- und Schüssel-

---

[1]) Seine beiden Zeugen waren sein Bruder Dietrich und Gert Havemeister. Die Gebühr betrug 20 Taler. Am 7. September 1687 ließ Peter Buxtehude seine Frau aus dem Petrikirchspiel nach dem Dom bestatten.

buden) zu gelegenes Gärtchen. Das Werkhaus wurde 1903 abgebrochen und durch einen Neubau ersetzt.

Wenige Jahre vor Buxtehudes Tode lenkten nacheinander zwei junge Musiker, die in der nächstfolgenden Entwicklung der Tonkunst die überragenden Führer werden sollten, ihre Schritte nach Lübeck. Vielleicht waren dabei nicht ausschließlich künstlerische Interessen im Spiele. Mattheson, der 1703 von Hamburg aus mit seinem Freunde, dem jungen Händel, eine Reise nach Lübeck zu Buxtehude unternahm, berichtet[1]), sie seien eingeladen worden, „um dem vortrefflichen Organisten Dietrich Buxtehude einen künfftigen Nachfolger auszumachen". „Weil aber eine Heiratsbedingung bei der Sache vorgeschlagen wurde, wozu keiner von uns die geringste Lust bezeigte, schieden wir nach vielen empfangenen Ehrenerweisungen und genossenen Lustbarkeiten von dannen." Auch bei J. S. Bachs Aufenthalt in Lübeck 1705[2]) hat man vermutet, die Heiratsklausel habe sein gänzliches Bleiben verhindert. Die Lübecker Akten sagen darüber wie überhaupt über den Besuch Händels und Bachs nichts. In damaliger Zeit war bei Organisten-, Kantoren- und Predigerstellen sehr oft die Tochter, unter Umständen auch die Witwe des früheren Inhabers „*conserviret*". Bei den in lübeckischen Akten nachweisbaren Fällen wurde die Heirat jedoch nicht von denen, die die Stelle zu vergeben hatten, zur Bedingung gemacht, sondern von den Bewerbern oder Inhabern angeboten und dann allerdings von den Vorgesetzten, die auf diese Weise unbequemer Versorgung von Hinterbliebenen enthoben waren, gern angenommen. So war die Sachlage auch, als Buxtehude am 4. Mai 1706 dem Kirchenvorstand ein *Supplicatum* übergab, des Inhalts, daß die Herren Vorsteher eine von seinen Töchtern nach seinem Tode mit seinem Dienst begünstigen möchten, wozu er ein gutes *Subjectum* im Vorschlage hätte. Die Vorsteher verhielten sich dem Gesuch gegenüber wohlwollend, ohne sich fest zu binden. Sie beliebten „wan sich künfftig würde ein gutes *subjectum* angeben, so den Herren Vorstehern anständig und derjenige eine von seinen Töchtern heyrahten würde, so würde derselbe auch ein gütlich *resolution* zu gewarten haben". Auf solchen Bescheid hin konnte der alte Meister mit Ruhe der nicht mehr fernen Stunde seines Scheidens von dieser Welt entgegensehen.

Am 9. Mai 1707 wurde er nach 40jähriger Amtstätigkeit an St. Marien „ausz dieser Sterblichkeit ins ewige versetzet" und am Sonntag dem 16. Mai „mit einem Stundeläuten und Zutracht mit der Puls in das vor der Chortreppe *sub Nr.* 242 belegene große Kirchengrab gesetzet", neben seinen Vater und seine vier Kinder. „Er hatte alles altem Herkommen nach von der Kirche frei."

Anläßlich der Trauerfeier schrieb Johann Caspar Ulich, früher Kantor in Ratzeburg, seit 1698 Lehrer an der Domschule zu Lübeck, unter dem Titel:

[1]) Ehrenpforte, S. 93—94, 191, 227.
[2]) Vgl. Spitta, I, S. 313f.

„Die unverhoffte stille Abend-*Musique*, Welche der Wohl-Edle, Groß-Achtbare, und Weltberühmte Hr. Diederich Buxtehude . . . . . den 16. Mai 1707 zum letztenmahle *praesentirte*,“

ein an gesuchten Wortspielen reiches Gedicht, in dem er „mit trauriger Feder bemercket“:

E war Dein erster Thon, daraus Du *intoniret*,
Du hältst nach *Music* Brauch im *E* auch wieder aus;
Von *E*rden warestu, zur *E*rden man Dich führet,
*Pausi*rest, bisz zerfällt disz schwartze *Noten*-Hausz.
Wird das große *Tutti* kommen,
Und das Ewg' *Alleluja*,
Wirstu mit viel tausend Frommen
Steigen aus dem [a]) *E* ins *H*.

a) Aus der Erd im Himmel.

Die unverhoffte
stille Abend-MUSIQVE,
Welche
Der Wohl-Edle / Groß-Achtbahre
und Weltberühmte
Hr. Diederich
Buxtehude/
Unvergleichlicher MUSICUS und COMPONISTE,
Wohlverdienter 38. jähriger Organist und Werck-
meister der Haupt-Kirchen zu St. Marien/
in LUBECK/
Den 16. *Maji*, 1707. zum letztenmahle præsentirte;
mit trauriger Feder bemercket
J. C. ULICH.

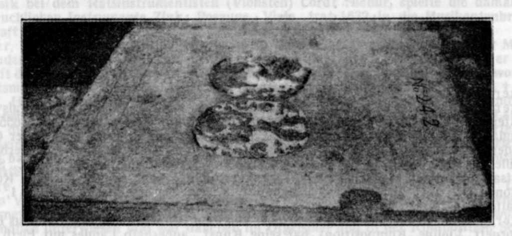
LUBECK / druckts Samuel Struck.

Titelblatt des Trauergedichtes von J. C. Ulich auf den Tod Dietrich Buxtehudes.

Johann Christian Schiefferdecker, aus Weißenfels gebürtig, hatte Buxtehude in der letzten Zeit als Substitut zur Seite gestanden und sich mit der Tochter des Meisters Anna Margaretha verlobt. Er war das „gute *subjectum*“, das Buxtehude 1706 dem Kirchenvorstand als seinen Nachfolger in Vorschlag gebracht hatte. Nachdem er bei sämtlichen Vorstehern „so

woll münd- alsz schriftlich ansuchung getahn", wurden ihm in der Vorsteherversammlung am 23. Juni „beide Dienste alsz Werkmeister und Organisten übergetragen[1])".

Seine Hochzeit fand in der mit dem 9. Sonntag nach Trinitatis beginnenden Woche im Werkhause statt. Seine Frau starb schon nach zwei Jahren. Ihr Sarg wurde am 18. Dezember 1709 zu dem ihres Vaters in das große Kirchengrab vor der Chortreppe gestellt. Ihre Mutter Anna Margarete Buxtehude geb. Tunder überlebte sie um mehr als fünf Jahre; sie starb im Januar 1715.



Buxtehudes Grabstein

Das Kirchengrab, das die sterblichen Reste Buxtehudes und seiner Familie aufnahm, diente auch in der Folgezeit zur Beisetzung der Prediger, Werkmeister und ihrer Angehörigen. Es wurde mehrfach, u. a. 1796 „renoviert" und in neuerer Zeit wie alle Gräber der Kirche mit Sand ausgefüllt. Der Grabstein liegt noch heute an der ursprünglichen Stelle unmittelbar vor der Chortreppe; die beiden auf ihm eingemeißelten, schon stark abgetretenen Wappen beschreibt F. Techen[2]): Rechts: im geschweiften Schilde zwei verschränkte Arme, auf dem Helm ein Arm; links: im Schilde eine Amphora mit dem abgetrennten Deckel darüber, auf dem Helm ein Pflug.

[1]) Nach Lübeck kam er 1705 von Hamburg aus, wo er seit 1702 als Akkompagnist am Klavier bei der Oper tätig war und auch fünf Opern komponierte.

[2]) Die Grabsteine der lübeckischen Kirchen. Zeitschr. d. Vereins f. lüb. Gesch. u. Altertumsk., Bd. 8, S. 54ff.

Anhang

Lübecker Ratsmusikanten

zur Zeit Tunders und Buxtehudes

(Vgl. S. 22—25, 49f., 52f.)

Baltzer (Balthasar), David, Altist[1]) (1641), † im März 1647.

Baltzer, Thomas, geboren in Lübeck, Sohn David Bs., nach C. Stiehls Angaben als Ratslautenist in seiner Vaterstadt angestellt, ehe er sich auf Reisen begab und 1655 nach England kam, wo seine blendende Violintechnik ihm eine Bestallung als erster Geiger in der Kapelle König Karls II. verschaffte. Als er 1663 starb, wurde seiner sterblichen Hülle die Ehre zuteil, in der Westminsterabtei beigesetzt zu werden. Vgl. C. Stiehls Aufsatz in Eitners Monatsheften für Musikgeschichte, 1888, S. 1ff., über die Kompositionen Bs. auch Eitners Quellenlexikon I, S. 322, Gerbers neues Lexikon I, 1812, Spalte 146f.

Baltzer, Jochim, Bruder des vorigen, Schüler von Paul Bruns (Laute) und Nikolaus Bleyer (Kornett, Violine, Komposition), hat seine Kunst „außerhalb Landes mit Fleiß excoliret" und dann in seiner Vaterstadt die Ratslautenistenstelle erhalten. † 1667 (vgl. S. 23, 49).

Baudringer (Baudryngen, Bauderinck), Elias, aus Lübeck, stand, nachdem er bei anderen vier Jahre gelernt, noch fünf Jahre bei dem Organisten an St. Ägidien und Ratspfeifer Heinrich Wulff in Lehre und Dienst. Dieser bekundete ihm im März 1652 in einem Zeugnis, daß er nicht allein eine Orgel und andere klavierte Instrumente, wie auch Kornett (Zink), Viola, Viol de Gambe, Violenne und Posaune kunstmäßig zu spielen, sondern auch selbst ein Stück zu setzen und komponieren vermöge. Unmittelbar nach Beendigung seiner Ausbildung wurde B. vom Rat der Stadt Norköping in Schweden zu einem Kornettisten und *director musicae instrumentalis* berufen. Nachdem er diese Stelle $^3/_4$ Jahr bekleidet hatte, kehrte er in seine Vaterstadt Lübeck zurück, wurde von den Ratsmusikanten bei Hochzeiten zum Spiel des Positivs und anderer klavierter Instrumente herangezogen, erhielt 1659 die durch den Tod Nikolaus Bleyers erledigte Stelle und starb 1673 als Ratstrommelschläger (vgl. S. 50).

Berens, Otto Friedrich, hat sich „in der Fremde wie auch allhier [in seiner Vaterstadt Lübeck] mit *privat information* der lieben Jugend sehr sauer werden lassen", wurde Mitglied der Köstenbrüderschaft, war 1673ff. als ständiger Hilfsmusiker (Violist) auf dem Chor der Marienkirche tätig, rückte 1698 „kraft habender", 1692 erworbener Expektanz in die Ratsmusikantenstelle des verstorbenen Peter Bruns auf, † 1704 (vgl. S. 54f.).

Beute, Eberhard, Lautenist seit 1620. 1655 bat er den Rat, Jochim Baltzer, den er zu seinem Stellvertreter angenommen hatte, weil ihm wegen seines hohen Alters von einigen siebenzig Jahren der Dienst sehr beschwerlich fiel, die Nachfolge zuzusichern. Einige Jahre später ist er gestorben. Schon 1628 hatte er ein Grab in der Katharinenkirche gekauft. Seine Enkel, der 1646 geborene berühmte Porträtmaler Gottfried Kniller und dessen drei Jahre jüngerer Bruder Andreas (Organist an der Petrikirche in Hamburg) verkauften dieses Grab 1707 an Johann Adam Reinken in Hamburg, der in demselben am 7. Dezember 1722 seine letzte Ruhestätte fand, nachdem schon am 23. Januar 1710 seine Tochter, die Ehefrau Andreas Knillers, darin beigesetzt worden war.

Bleyer, Nikolaus, geboren 1591 in Lübeck, wo sein Vater Gerhard 1609 starb. „Nach seinem eigenhändigen Geständnis" war er, wie Mattheson (Ehrenpforte, S. 25) sagt, Lübecker Ratsmusikus. Als Kornettist weit und breit berühmt, brachte er es durch seine Kunst zu behaglichem Wohlstand. Er starb am 3. Mai 1658 und wurde in der

[1]) Die Ratsmusikanten wurden als Diskantisten (Sopranisten), Altisten, Tenoristen, Bassisten angestellt und hatten die diesen vier Stimmlagen entsprechenden Blas- und Streichinstrumente zu spielen, die Diskantisten z. B. Kornett und Violine.

Katharinenkirche beigesetzt. Jakob von Dorn widmete ihm einen längeren poetischen Nachruf. Seine Kompositionen (zwei Suitensammlungen) werden in Eitners Quellen-lexikon (II, S. 67) aufgezählt.

Bruns, Paul, geboren in Lübeck, Schwiegersohn von Nikolaus Bleyer, 1639 zum Ratsmusikanten (Lautenisten) erwählt, vorher fürstlich holsteinischer Hoflautenist, † 17. Januar 1655.

Bruns (Bruhnß), Peter, geboren 1641 in Lübeck, Sohn Paul Bs., bewarb sich 1667 um die durch den Tod N. Schnittelbachs, seines Stiefvaters, den seine Mutter in zweiter Ehe geheiratet hatte, erledigte Ratsmusikantenstelle, † 1698. Sein Bruder Paul, Organist in Schwabstädt, Vater von Nikolaus Br., der seine Ausbildung in Lübeck bei Peter Br. und Dietrich Buxtehude erhielt (siehe S. 54), war ein Jahr älter.

Crumtinger, Theodor, Sohn des Pastors am Dom zu Lübeck Matthias Cr., erlernte die Musik bei dem Ratsinstrumentisten (Violisten) Cordt Niebur, spielte die damals gebräuchlichen Instrumente Zink, Posaune, Viole, trat 1632 in die Musikantenbrüderschaft ein, bewarb sich 1647 um eine Ratsmusikantenstelle.

Decker, Hieronymus. David Baltzer war sein Großvater, Jochim Baltzer seiner Mutter Bruder. Nachdem er Mitglied der Musikantenbrüderschaft gewesen, erhielt er 1699 kraft der 1695 erlangten Expektanz die durch den Tod Christoph Pannings frei gewordene Ratsmusikantenstelle, versah auch den Dienst eines Turmmanns an St. Jakobi, † 1702.

Frese, Hans, Kornettist (Altist) † 1652. Sein Sohn Hans hielt sich nach Beendigung der bei ihm durchgemachten Lehrzeit mehrere Jahre in Frankreich und anderen Ländern auf, diente darauf Fürsten und Herren, u. a. in Mecklenburg und Holstein, kehrte 1640 in seine Vaterstadt zurück, um seinem alten Vater die Mühewaltung zu erleichtern und bat 1647 um Belehnung mit der durch den Tod David Baltzers vakant gewordenen Altistenstelle.

Grecke, Peter, geboren 1647 in Lübeck, wurde zusammen mit seinem Bruder Daniel vom Vater Daniel Gr., der im Ensemble der Musikantenbrüderschaft vorwiegend das Kornett vertrat, „auf allerhand Instrumenten, sie haben Namen, wie sie wollen", gründlich unterwiesen und war daneben im Orgelspiel und in der Komposition Schüler von Franz Tunder. Beide Brüder gehörten darauf drei Jahre der Hofkapelle in Güstrow an und begaben sich dann auf Reisen durch Deutschland, England, Holland, um bei „vortrefflichen und exzellierenden, berühmten Musikanten" sich in ihrer Kunst zu vervollkommnen. In Holland erhielten sie aus ihrer Vaterstadt die Nachricht, daß eine Ratsmusikantenstelle vakant geworden sei. Ihre Mutter bat in einer Eingabe an den Rat, bei der Neubesetzung einen ihrer Söhne berücksichtigen zu wollen. Peter kehrte nach Lübeck zurück, reichte am 24. Februar 1672 seine Bewerbung ein (vgl. S. 7, 23) und wurde gewählt. Er spielte Orgel, Klavier, Violdegambe, Baßviolone und Violone, „als die heutzutags allenthalben mehrestbeliebten Instrument", daneben noch Posaune, Quartposaune, Kornett und Flöte. Der Tod rief ihn schon 1678 im Alter von 31 Jahren ab.

Grecke, Daniel, geboren 1648 in Lübeck, Bruder des vorigen (s. d.!). Er heiratete die Tochter seines Kollegen Hinrich Höppner und erhielt 1673 die Ratstrommelschlägerstelle, für die er die erforderliche technische Vorbildung nachweisen konnte. Sein Hauptinstrument war die Violine. 1691 übertrug ihm der Kirchenvorstand von St. Ägidien als Nachfolger von B. Olffen das Organistenamt, jedoch unter Abtrennung der bis dahin damit verbunden gewesenen Werkmeistergeschäfte. Daniel Grecke starb 1710 (vgl. S. 50).

Hampe, Jakob, geboren 1636 in Lübeck. Nach Vollendung seiner Ausbildung bei Zacharias Kronenberg hat er sich 18 Jahre in Dänemark, Norwegen, Holland, England und an vielen Orten im Römischen Reich weiter versucht. Von Stralsund bewarb er sich 1672 um die Nachfolge seines Lehrers Z. Kronenberg. 1675 erhielt er zusammen mit Hans Jwe die 7. Ratsmusikantenstelle. Das ihm durch seine Stelle zugewiesene Instrument war die Baßgeige (Violon). Sein Tod erfolgte zwischen 1705 und 1710.

Havemann, Peter, „Ratstrummenschläger" (1635), spielte Kornett, Posaune, Violine, † 1653.

Höppner, Hinrich, bewarb sich im Januar 1653 um die durch den Tod seines Lehrers Hans Frese frei gewordene Ratsmusikantenstelle. Im nächsten Jahre reichte der Schulkollege Daniel Lippe, dessen Stieftochter, die Witwe Peter Roggenbucks, Höppner heiraten wollte, ein neues Gesuch für ihn ein. Ob er diesmal Erfolg hatte oder erst später gewählt wurde, läßt sich nicht mehr feststellen. Seine Instrumente waren Kornett, Posaune, Violine. Er starb 1702.

Jwe (Jven), Hans, reiste nach Beendigung seiner Lehrzeit bei Hinrich Höppner in Pommern und Schlesien, war drei Jahre in Stettin tätig und kehrte dann in seine lübeckische Heimat zurück. 1672 hielt er vergeblich um die durch Zacharias Kronenbergs Tod vakante Bassistenstelle an. Seiner im folgenden Jahre eingereichten Bewerbung um den Ratspaukenschlägerdienst suchte er durch den Hinweis, er besitze zwei eigene Pauken und verstehe sie nach Noten zu schlagen, besonderes Gewicht zu geben. In erstaunlicher Vielseitigkeit spielte er nicht nur Violine, Gambe, Violone, sondern auch allerhand Blasinstrumente: Kornett, Flöte, Fagott, Posaune, Quartposaune, und konnte

überdies noch als Cembalist und Gesangssolist auftreten. Als er endlich 1675 zusammen mit Jakob Hampe die 7. Ratsmusikantenstelle erhielt, hatte er sich als Sopranist (Violist) zu betätigen. Sein Tod fällt in den Februar des Jahres 1692 (vgl. S. 49).

Kilian (eigentlich Wigandt), Hans, Sohn eines lübeckischen Bürgers, Mitglied der Musikantenbrüderschaft, seit 1639 erster Diskantist auf dem Kornett zu St. Jakobi, Schwiegersohn des Organisten dieser Kirche, Lazarus Namudawitz, 1653 zum Ratsmusikanten erwählt, † 1654.

Knilling, † 1713 als Ratsmusikus.

Knölcke, Christoffer, heiratete 1673 die Tochter von Georg Leutheusel und wurde sein Nachfolger als Turmmann von St. Marien, erhielt 1688 die Expektanz auf eine Ratsmusikantenstelle, 1691 den durch Bernhard Olffens Tod frei gewordenen Ratspfeiferdienst, war seit 1715 in zweiter Ehe mit einer Tochter Jakob Hampes verheiratet, † 1727. Sein Sohn Johann bewarb sich 1702 um die durch den Tod Peter Zachows freigewordene Ratsmusikantenstelle.

Kronenberg, Zacharias, wahrscheinlich der Sohn des um 1640 verstorbenen Ratsmusikanten (Bassisten) Jürgen Kr. und vermutlich sein Nachfolger, wenigstens sicher 1649 in gleicher Stellung (auch als Bassist) tätig, † 1672.

Leutheusel, Georg (Jürgen), Turmmann der Marienkirche (seit 1636) und Mitglied der Musikantenbrüderschaft (vgl. S. 23, 24), spielte Kornett, Flöte, Dulzian, Posaune, Violine, Viola und Bandor (ein Lauteninstrument, das nach Ls. Ausdruck dazu diente, „das *Corpus* zu füllen"), bewarb sich 1647 um die Nachfolge David Baltzers, 1653 abermals um eine Ratsinstrumentenstelle, erhielt eine solche aber erst 1669 und starb schon 1672. Sein Vater und sein Großvater waren Ratsmusikanten. Sein Sohn Peter machte 1692 geltend, er habe 23 Jahre den Ratsmusikanten bei der Musik „sowohl mit seiten alsz Blasenden *instrumenten* durch alle vier Stimmen fleiszige und treue Aufwartung getan, auch insonderheit auf St. Marien Chor zur Spielung auf dem Bombard sich brauchen lassen". Die erbetene Expektanz wurde ihm erteilt; die erhoffte Ratsmusikantenstelle erlangte er aber nicht mehr, da der Tod ihn schon 1695 abrief.

Olffen (Olfsen, Olofsen), Bernd (Bernhard); aus Hamburg, vermutlich der Sohn des Organisten der dortigen Petrikirche Joh. Olffen († 1670), heiratete 1682 die älteste Tochter des verstorbenen Heinrich Wulff in Lübeck und wurde sein Nachfolger in dem dreifachen Amt eines Ratspfeifers, Organisten und Werkmeisters der Ägidienkirche. Er starb 1691 und wurde am 25. August dieses Jahres im Werkmeistergrab der Ägidienkirche beigesetzt.

Panning, Christoffer, 1672 als Ratsmusikant erwähnte, † 1699.

Petersen, Heinrich, ist in der königlich dänischen, der fürstlich mecklenburgischen und anderer vornehmer Herren und Potentaten Kapellen tätig gewesen, bewarb sich 1647 von Kopenhagen aus vergeblich um die Nachfolge David Baltzers, siedelte aber dennoch nach Lübeck über und hatte mit seiner Bemühung um die durch den Tod Peter Roggenbucks 1652 frei gewordene Ratsmusikantenstelle besseren Erfolg. Seine Hauptinstrumente waren Kornett und Viola. Sein von ihm ausgebildeter Sohn Nikolaus musizierte in Norwegen, Livland, Finnland, ließ sich dann in Stralsund nieder und wurde durch den großen Brand 1679 genötigt, in seine Vaterstadt Lübeck zurückzukehren. In seiner Bewerbung um den Ratspfeiferdienst sagt er 1682, sein verstorbener Vater sei über 18 Jahre Ratsmusikant gewesen.

Roggenbuck, Peter, bewarb sich neben anderen 1647 um des verstorbenen David Baltzers Altistenstelle, wird dann im Ratsmusikantenkorps als Kornettist genannt, war mit der Stieftochter des Schulkollegen Daniel Lippe verheiratet, † 1652.

Roth (Rohde), Johann Philipp, aus Augsburg, stand, wie er selbst angibt, 23 Jahre als Lautenist im Dienste des Herzogs August von Braunschweig-Lüneburg zu Wolfenbüttel[1]). Als beim Tode dieses Fürsten die Kapelle in Wolfenbüttel aufgelöst wurde, bewarb R. sich 1668 im Juli um die durch den Tod Jochim Baltzers vakante Lautenistenstelle und wurde gewählt. Neben der französischen und deutschen Laute spielte er Viole di Gambe, Violine, Pandor (siehe Leutheusel) und mehrere andere Instrumente. Er war der Schwiegersohn des Kantors Samuel Franck und starb am 28. Oktober 1713 (vgl. S. 49).

Ruge, Christoph, in Lübeck beheimatet — sein Vater Peter R. war 23 Jahre „der Herren Bürgermeister Hausdiener" —, kehrte Neujahr 1652 aus Wolfenbüttel, wo er eine Zeitlang in der Kapelle des Herzogs von Braunschweig-Lüneburg „aufgewartet" hatte, in seine Vaterstadt zurück, wurde in die Musikantenbrüderschaft aufgenommen, erhielt 1653 die Ratstrommelschlägerstelle und starb 1669.

Schnittelbach (Snittelbach), Nathanael, geboren am 16. Juni 1633 in Danzig als Sohn des Organisten Johannes Schn., der sein Amt an der Jakobikirche 45 Jahre verwaltete,

[1]) Er kann also nicht erst, wie F. Chrysander in Bd. I seiner Jahrbücher für Musikwissenschaft S. 182 f. mitteilt, am 26. April 1660 in Wolfenbüttel angenommen worden sein.

erhielt, nachdem er 4 Jahre im Dienste seiner Vaterstadt, 2 Jahre im Dienste der Königin Christine von Schweden gestanden hatte, 1655 im Frühjahr eine Ratsmusikantenstelle in Lübeck und heiratete am 11. Dezember desselben Jahres die Witwe von Paul Bruns, eine Tochter Nikolaus Bleyers. Von dem Ruhme, den er sich als Violinvirtuose weit über die Grenzen Deutschlands hinaus erworben hatte, geben die anläßlich seines am 16. November 1667 erfolgten frühen Todes (er erkrankte in Schleswig, wohin er zu einer fürstlichen Hochzeitsfeier berufen worden war, plötzlich lebensgefährlich und starb unerwartet bald nach seiner kaum noch ermöglichten Rückreise in Lübeck) verfaßten Trauergedichte in überschwenglichen Worten Zeugnis:

„Selbst die ge4te Welt weiß von ihm genug zu reden,
Das Deutsche-Römsche Reich, Pol'n, Dän'mark, Holland, Sweden."

Über die wenigen erhalten gebliebenen Kompositionen Schns. siehe Eitners Quellenlexikon X, 56 (vgl. auch S. 32, 38 Anm. 1, 49 der vorliegenden Abhandlung).

Wulff (Wolff), Heinrich, erhielt 1642 den Ratspfeiferdienst und im selben Jahre das Organisten- und Werkmeisteramt an St. Ägidien, † 1682.

Zachow, Peter, erhielt 1672 die durch den Tod Georg Lentheusels frei gewordene Ratsmusikantenstelle, trat sie aber nicht an, sondern hatte, wie schon vorher in St. Petri seine Aufwartung. Seine Hauptinstrumente waren Kornett (Zink) und Posaune. 1698 bat er als Bürger und Musikus in einer Eingabe an den Rat um die Expektanz für seinen Sohn. Er starb 1702. Die Titel seiner beiden 1683 in Lübeck veröffentlichten Suitensammlungen übermittelt Moller (*Cimbria literata* I, S. 748) und danach Gerber (altes Lexikon II, 1792, Spalte 838).

Zuber, Gregorius, Ratsmusikant (Violist) seit 1636. 1662 und in den folgenden Jahren wird er in den Rechnungsbüchern der Petrikirche als „Vigelist" genannt. Er versäumte seine amtlichen Verpflichtungen an St. Marien und wurde auf Supplizieren der anderen Ratsmusikanten 1669 von seinem Dienst „*removiret*"; der Rat verbot ihm, seine Ratsmusikantenstelle „ferner zu gebrauchen" (vgl. S. 23). In einer 1670 an den Rat gerichteten Eingabe beklagt er sich über seine Kollegen; er hätte als alter Mann nicht erwartet, daß sie so an ihm handeln würden, zumal sie sich mit ihm in der Marienkirche solchergestalt schon vertragen hätten, daß Jürgen Leutheusel für ihn aufwarten solle. Er bittet um Verzeihung wegen seiner Vergehen und um Belehnung mit der 7. Musikantenstelle, oder, wenn seine Kollegen ihn nicht unter sich leiden wollten, um die Erlaubnis, einen Vertreter halten zu dürfen. Der Rat hat das Gesuch jedenfalls abschlägig beschieden, denn 1673 bewarb sich Z. als Mitglied der Köstenbrüderschaft um die vakante Ratstrommelschlägerstelle. Er ließ 1649 und 1659 zwei Suitensammlungen erscheinen (vgl. Walther, Lexikon, S. 659).

Der nationale Stil N. A. Rimsky-Korssakows

Von

Peter Panoff, Leipzig

Einleitung

Die Reflexe, die die geistige und seelische Potenz einer großen Künstlerpersönlichkeit ausstrahlt, bleiben dem Zeitgenossen meist noch unsichtbar. Jahre und Jahrzehnte, oft gar Jahrhunderte vergehen, ehe solche Ausstrahlungen in ihrer vollen Lichtstärke und Intensität erscheinen. Namentlich ist das Werk der Menschen, die auf dem Felde ihres Schaffens Pionierarbeit leisten, zu ihren Lebzeiten sehr häufig teilweiser oder völliger Verkennung ausgesetzt. Erst allmählich werden die Züge ihres Wesens, der Sinn ihres Wirkens und ihre künstlerische Erscheinung deutlicher. So hat sich auch das Bild, unter dem die Nachwelt den russischen Komponisten Nicolai Andrejewitsch Rimsky-Korssakow zu sehen und zu werten pflegte, erst in jüngster Zeit zu größerer Geschlossenheit gerundet, und man darf sagen, daß der Persönlichkeit und dem Werke dieses Tondichters jetzt mehr Gerechtigkeit geworden ist. Das emporstrebende Rußland von heute, das, den Weg kultureller Vollendung suchend, sich mehr und mehr in das eigene geistige und seelische Wesen versenkt, beginnt in Rimsky-Korssakows musikalischen Schöpfungen den Ausdruck einer rein nationalen russischen Kunst zu erkennen. Diese Seite hatte man bei Rimsky-Korssakow bisher fast gänzlich übersehen. Überhaupt waren die Gesichtspunkte, unter denen Rimsky-Korssakow betrachtet wurde, viel zu eng und einseitig, als daß seine Bedeutung als Künstler wie als Mensch für seine Nation ins rechte Licht getreten wäre. Auch die vielen literarischen Arbeiten zur Charakterisierung der Persönlichkeit Rimsky-Korssakows befassen sich wenig oder gar nicht mit dem wichtigsten Zug in seinem Schaffen — dem nationalen Zug. Entweder sind die Betrachtungen auf die allgemeine Bedeutung Korssakows als Komponist gerichtet, oder wie z. B. in den Arbeiten J. A. Korsuchins[1]) und Igor Glebows[2]) wird nur auf manche nationalen Züge in seinen Kompositionen hingewiesen, ohne eine eingehende Ergründung, Untersuchung und Systematisierung dieser Gedanken anzustellen.

[1]) „Rimsky-Korssakow und Richard Wagner", Berlin (russisch).
[2]) „Rimsky-Korssakow", Berlin 1923 (russisch).

Zwei Momente bezeichnen Rimsky-Korssakow als Nationalisten: das rein musikalische und das philosophisch-poetische Moment; einerseits die Musik seiner Werke, die als eine fortwährende, in allen Schattierungen sich bewegende Wiedergabe der der russischen Seele eigentümlichen Züge erscheint, andererseits die poetisch-philosophische Tendenz dieser, die in der Schilderung jenes urslawischen Typus, der vor vielen Jahrhunderten noch unbefangen, unbeeinflußt von jeglicher Zivilisation lebte, ausgedrückt ist.

Diese Hauptmerkmale des Schaffens Rimsky-Korssakows haben ihre Urbilder in der alten russischen Volksmusik.

Es soll nun untersucht werden, welche Wesensart, welche Zielrichtung den nationalen Ideen eigen sind, die dem musikalischen Kunstwerke Rimsky-Korssakows innewohnen, um den Nachweis zu erbringen, daß Rimsky-Korssakows musikalische Schöpfung dem Geiste alter russischer Volksmusik entwachsen ist.

I.

1. Nationalmusik und Volksmusik. Das russische Volkslied in seinen Beziehungen zur Rimsky-Korssakowschen Musik.

Wir empfinden eine Musik allgemein als national, wenn in ihr Züge enthalten sind, die uns als charakteristisch für die Nation erscheinen, zu der sie gehört. Die Charakteranlagen, die Gemütsarten einzelner Völker, ebenso die nationalökonomischen Verhältnisse eines Territoriums, eines Landes, sind die einleitenden Vorbedingungen für die Ausarbeitung und die Eigenart der nationalen Musik[1]).

Aus der Art der Aufnahme und der Ausarbeitung dieser Vorbedingungen ergeben sich zwei Typen nationaler Musik: Die rein nationale Musik und die Musik, die nur national koloristisch gefärbt ist.

Treten wir zunächst kurz ein in eine Erörterung des Begriffes „rein nationale Musik". Ein Kunstwerk kann nur dann rein national sein, wenn es aus einer organischen Vereinigung aller jener Elemente entstanden ist, die die innere und äußere Physiognomie einer Nation formen. Diese Begrenzung ist wichtig, denn es ist erforderlich, daß eine rein nationale Musik, die den allgemeinen Geist eines Volkes zum Ausdruck bringt, scharf geschieden wird von solcher, die mit nationalem Kolorit gefärbt ist bzw. Nachdichtung, Nachschaffung einzelner Züge aus der Physiognomie eines bestimmten Volkes zur künstlerischen Aufgabe hat.

Erst wenn alle stofflichen und musikalischen Elemente organisch miteinander verschmolzen sind, haben wir ein künstlerisches Ganzes vor uns, das bereits den ganzen Geist und die ganze Seele einer Nation ausatmen kann. Der eigentliche Charakter einer Nation ist am reinsten und unverfälschtesten aus der Zeit ihrer Kindheit zu erkennen, also aus jenem Nachlaß ursprünglicher, national poetischer Denkmäler, die in besonderem Maße den Volksliederschatz bilden. In ihnen sind alle epischen, lyrischen, dramatischen und rein musikalischen Elemente (Harmonik, Melodik, Rhythmik) enthalten,

---

[1]) G. Adler, „Der Stil in der Musik", Leipzig 1911, S. 14, 62, 213. — W. Niemann, „Die Musik der Gegenwart", Leipzig 1913. S. 275.

deren individuelle Züge das Hauptkriterium einer nationalen Musik sind. Sind alle diese Elemente in ein Kunstwerk in organischer Verbundenheit aufgenommen, so haben wir schon ein Neues, das aus dem Geiste solcher Volksmusik geboren ist.

Das russische Volkslied unterscheidet sich wesentlich von dem musikalischen Gebilde, dem in Westeuropa der Name Volkslied gegeben wird. Russisches Volkslied ist tatsächlich Produkt einer völkischen Einheit, von überpersönlichem und zeitlosem Ursprung und als solches fortwährend in der Wandlung begriffen. Dem Inhalt der überlieferten Lieder nach läßt sich annehmen, daß deren Keim bei den Slawenstämmen zu suchen ist, die nach den geschichtlichen Angaben so ziemlich auf den Landstrichen an der Düna und am Ilmensee am Dnjestr, und dem oberen Dnjepr vermutlich gegen Ende des siebenten und Anfang des achten Jahrhunderts wohnhaft waren. Dieses Gebiet umfaßte also das heutige Westrußland und den westlichen Teil der Ukraine. Die Weißrussen, die im mittleren Westen angesiedelt waren, haben später durch die langjährige Gewaltherrschaft litauischer und polnischer Edelleute, sowie durch die ungünstigen agrarischen Verhältnisse des Landes ein gedrücktes Wesen bekommen, was sich besonders auf ihre Äußerungen in musikalischer Beziehung übertragen hat. Von den am Dnjestr und am mittleren und unteren Dnjepr wohnhaften Stämmen wanderten schon früh Teile nach Nordosten, wo sie sich mit den germanischen und finnischen Stämmen vermischt haben, und bildeten hier den sogenannten großrussischen Stamm. Auf die Verschiedenheit des Charakters der einzelnen slawischen Stämme sind eben die vielen verschiedenen Arten von Melodien und Gesänge, die den russischen Volksliederschatz bilden, zurückzuführen. So sprechen die Melodien, die vermutlich von dem unglücklichen, seit Jahrhunderten unterdrückten und in der Entfaltung ihrer Eigenart gehemmten Weißrussen stammen, tiefe Wehmut, Melancholie und Todestraurigkeit aus. Selbst die lustigsten Liedchen sind von diesem Grundton durchdrungen.

Von den Großrussen sind uns meistens die Helden- und sagenhaften Gesänge, sogenannte „bjilini" überliefert worden; von den ukrainischen Slawen kommen die lustigen, ausgelassenen, sowie Frühlings-, Nixen- und Hirtenlieder her.

Eine gründliche Analyse des russischen Volksliedes beabsichtige ich hier nicht. Ich möchte nur die Hauptzüge seines Wesens erläutern, mit welchen wir uns später bei der Rimsky-Korssakowschen Musik beschäftigen werden. Zunächst einen kurzen Überblick über die Forschungen auf dem Gebiete des russischen Volksliedes.

Der erste Pionier in dieser Richtung war V. Trutowsky (1782). Er sammelte manche Volksgesänge und versah diese mit eigenen Modulationen und Baßbegleitung. Daß Trutowsky aber nicht den richtigen Charakter der Volksmelodien erkannt hatte, beweist die Tatsache, daß seine Transkriptionen auf der Grundlage der heutigen Harmonie (Terzenaufbau der Akkorde) basieren, die eigentlich dem russischen Volkslied fremd ist. Dieselben Fehler haben auch die Bearbeitungen und die Liedersammlungen des Ivan Pratsch

(1790) und des Milli Balakirew (1866). Darin sind sehr schöne originelle Melodien enthalten, die Begleitung aber ist steif, und es mangelt ihr an Ausdruck und Prägnanz.

Die Beschaffenheit der Melodien erforderte eben keine einfache akkordische Begleitung, sondern solche, die durch eine gegenseitige Verschlingung mehrerer selbständiger Melodien gebildet werden mußte. Diese Tatsache erkannte zuerst W. Prokunin, in dessen Liedersammlung er die untergeordneten Stimmen (Podgolosskij) kontrapunktisch mit der Hauptstimme verkoppelte und somit die mehrstimmige Begleitung der Volkslieder einführte.

Über diese „Mehrstimmigkeit" der russischen Gesänge unternahm später J. Melgunow[1]) wissenschaftliche Untersuchungen. Er kam zu der Erkenntnis, daß bei dem Chorgesang der russischen Bauern alle Stimmen selbständig geführt werden, und daß die Hauptmelodie, sowie die sie begleitenden und verzierenden Unterstimmen das Verhältnis von „Cantus firmus" und „Imitation" haben müßten. Diese Forderung der Mehrstimmigkeit und Kontrapunktik in der Verarbeitung der Melodien darf man als eine Eigenheit des russischen Volksliedes ansprechen, deren künstlerischen Sinn Rimsky-Korssakow praktisch verwendete, indem er den von T. J. Philipow gesammelten „40 Volksliedern" eine natürliche kontrapunktische und harmonische Gestaltung gab.

Die Feststellungen Melgunows bekräftigte und erweiterte in neuerer Zeit E. Linewa[2]) durch phonographische Aufnahmen der Chorgesänge der Bauern, nach welchen sie umfangreiche und gründliche theoretische Untersuchungen machte. In ihrem über dieses Thema gehaltenen Referat[3]) meint sie, daß die Hauptschwierigkeit bei der Notierung der Lieder eines Sängers in den fortwährenden Variationen liegt. In Rußland wird diese Schwierigkeit noch größer, da die russischen Bauern es lieben, im Chor zu singen. Sie improvisieren die verschiedensten Variationen in der Hauptmelodie und die begleitenden Stimmen (Podgolosski). Obwohl die begleitenden Stimmen von der Hauptmelodie abstammen, werden sie vollkommen selbständig geführt. Wenn beim zweiten oder dritten Aufführen die Hauptmelodie wechselt, werden auch die Nebenstimmen geändert, was also eine große Zahl Varianten desselben Liedes ergibt.

Dabei wird die Hauptstimme (Solo) von den Nebenstimmen (Chor) „imitiert" und gleichzeitig unterstützt; manchmal singen alle Stimmen durchaus verschieden rhythmisch und melodisch, auch hat jede Stimme einen anderen Text. Also kann man von einer Polyphonie, wie sie beim mittelalterlichen kontrapunktischen Gesang gepflegt wurde (gegenseitige Unterordnung aller Stimmen) sprechen, andererseits aber von einer Heterophonie (völlige Freiheit aller Stimmen: ihre Koordinierung). Nach welchen Gesetzen das russische

[1]) „Russische Volkslieder" (1879 I. Bd.; 1885 II. Bd.).

[2]) „Russische Volkslieder, wie sie mehrstimmig vom Volke gesungen werden". 1. Ausgabe St. Petersburg 1905; neu revidiert v. W. Feodorow. Lief. 1, Moskau (Russ. Staatsmusikverlag).

[3]) Siehe Kongreßbericht der IMG. III, Wien 1909, S. 236.

Volk seine gemeinschaftlichen Gesänge zu gestalten pflegt, kann man nur schwer bestimmen.

Für die Volkssänger existieren keine theoretischen Formeln, keine kontrapunktischen und harmonischen Gesetze. Jeder bildet und improvisiert nach seinem eigenen musikalischen Empfinden, ohne sich um Parallelismen oder Quintengänge zu kümmern. Ein Sänger improvisiert jedesmal anderes und gerade diese Verschiedenheit der einzelnen Stimmen geben dem russischen Volksgesang das eigenartige Gepräge. Es bedarf noch eingehender Untersuchungen über die Art der Harmonisation im Volksliede und ebenso der Feststellung, inwiefern und in welcher Zeit fremde Einflüsse Einlaß in dieser gefunden haben.

Die Untersuchungen über den melodischen Bau der russischen Volksgesänge brachten ebensowenig bestimmte Resultate; noch heute ist dieses Gebiet ein viel umstrittenes.

Ältere Theoretiker, wie z. B. P. P. Sokoljsky[1]), meinen, daß die ältesten russischen Volksmelodien nur die sogenannte „chinesische" oder „schottische" Pentatonik kennen[2]), und daß sie zu den beiden diatonischen Skalen: 1. dem natürlichen Dur und 2. dem natürlichen Moll zurückzuführen sind. Dagegen beweist A. N. Sserow[3]), daß die der Melodik der Volksgesänge zugrunde liegenden Tonskalen auf die alte Tetrachorde zurückzuführen sind, auf denen sich auch die mittelalterlichen Kirchentonarten aufbauen. Die Richtigkeit dieser Behauptung bekräftigt er noch mit der „Mehrstimmigkeit" der Volksgesänge und sucht dadurch die gemeinschaftlichen Berührungspunkte der russischen Volksmusik mit der westeuropäischen zu begründen. Diese Behauptung ist auch die einzig richtige, wenn man nur die stark ausgeprägte Pentatonik mancher Volksgesänge ausschaltet. Diese Pentatonik ist doch mehr orientalischer als slawischer Herkunft, was wir unten noch besprechen werden.

Geradezu typisch treten die Eigentümlichkeiten der Kirchentonarten in der von Rimsky-Korssakow bearbeiteten Volksliedersammlung des T. J. Philipow zutage. Diese Gesänge bewegen sich nicht nur in natürlichem Moll (äolisch), sondern sie treten abwechselnd in dorischen, phrygischen, ionischen und mixolydischen Wendungen auf. Besonders interessant erscheint die phrygische mit ihrer eigentümlichen kleinen Sekunde (e—f) und kleinen Septime (e—d), ebenso die typische Vermeidung eines vollkommenen Ganzschlusses.

In den in phrygischer Tonart gehaltenen Melodien fehlen gänzlich die Beziehungen der Oberdominante zur Tonika; dagegen zeigt die Unterdominante starke Neigung zur Tonika und die Melodie bedingt oft Modulationen nach der Tonart der Unterdominante (äolisch). Da die russischen Volksmelodien bis jetzt meistenteils strengen Diatonismus beibehalten haben, erweisen sich sehr oft chromatische Veränderungen als notwendig, wodurch übermäßige

[1]) „Die russische Volksmusik", Charkow 1888.
[2]) Vgl. Tscheschichin: „Geschichte der russischen Oper", S. 16.
[3]) „Das russische Volkslied als Gegenstand der Wissenschaft". Kritische Aufsätze, Bd. IV, St. Petersburg 1895, S. 2109. Vgl. Tscheschichin: „Geschichte der russ. Oper", S. 17.

Sekunden, Quarten und verminderte Quinten (besonders in den ukrainischen Melodien) zutage treten. Der Rhythmus der Melodien ist vollständig von dem Versbau des Textes abhängig. — Es ist eine bekannte Tatsache, daß der Versbau der russischen Volkspoesie nicht die gleichmäßigen Metren kennt, sondern jede Zeile eines Verses eine verschiedene Zahl von Silben enthält, welche auch verschieden akzentuiert sind, z. B.

◡ –́ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ (8)
◡ –́ ◡ ◡ ◡ –́ (6)
◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ –́ (7)
◡ ◡ –́ –́ (4)

Trotz der scheinbaren Unregelmäßigkeit dieses Versbaues ist eine gewisse Ordnung in der Akzentuierung zu beachten. So fallen auf die erste Zeile drei Akzente, auf die zweite zwei, auf die dritte wieder drei und auf die vierte zwei. Je nach der Zahl der betonten und der unbetonten Silben wird die rhythmische Form im einzelnen Takt gestaltet. Es werden auch gern verschiedenartige Takte abwechselnd nacheinander gebraucht. Z. B. kommt in der gleichen Melodie ein $^5/_4$-Takt neben einem $^7/_4$-Takt, noch merkwürdiger ein $^4/_4$-Takt neben einem $^5/_4$-Takt vor. An sich ist in den Taktverhältnissen äußerlich gar keine Symmetrie zu bemerken, was besonders den rhythmischen Aufbau erschwert, doch ist ein großes inneres symmetrisches Gesetz wohl vorhanden, nach dem sich der kunstgeübte Volkssänger bei der Bildung und Improvisation seiner musikalischen Phrasen richtet.

Eine sehr interessante Gruppe in dem Volksliederschatz bilden die episch-historischen rezitierenden Gesänge, die sogenannten „bjilini“ bei den Großrussen, und die „Dumen“ oder „Kosakenlieder“ der Kleinrussen. Die „Bjilinen“ und die „Dumen“ unterscheiden sich nur in bezug auf den Inhalt des Textes voneinander; die Gestaltungsart der musikalischen Form (Rhythmik und Melodik) dagegen ist bei beiden Gattungen dieselbe[1]). Aus diesen rezitierenden Gesängen entwickelte Rimsky-Korssakow sein sogenanntes „bjilinen Rezitativ“ (siehe die Besprechung der epischen Oper „Sadko“).

Spricht man von einem spezifisch russischen Tempo, so muß man zweierlei als solches bezeichnen: einmal das schwere Largo, zum zweiten das wilde Allegro. Der Volksmensch Rußlands steht der Natur sehr nahe. Seinen Gefühlen pflegt er einen extremen Ausdruck zu verleihen. Schwere Seufzer und Tränen paaren sich da leicht mit wildem Toben und wüstem Lachen. Je nach dem Charakter des Textes wechselt das Lied sein Tempo. Liebeslieder, Familien- oder Hochzeitslieder bewegen sich vorwiegend in langsamem Tempo. Die sogenannten Sonntags- oder Feierlieder, Trink- und Buhllieder haben fast stets rasches Tempo.

---

[1]) Eine Besprechung dieser Art von Gesängen kann hier unterblieben. Solche findet sich bei Filaret Kolessa: „Über den melodischen und rhythmischen Aufbau der ukrainischen (kleinrussischen) rezitierenden Gesänge, der sogenannten „Kosakenlieder“, III. Kongreßberichte der IMG, Wien 1909, S. 276.

Ein anderes für die russische Volksmusik bezeichnendes Element ist ihr in orientalische Farbe getauchtes Klangkolorit. Die Heimat dieser russisch-orientalischen Melodien ist der Kaukasus, wo sie von M. Glinka erst entdeckt und aus der Taufe gehoben wurden. Die Mehrzahl dieser Gesänge beruht auf der auch für die chinesische Musik charakteristischen, halbtonlosen fünfstufigen Leiter: cd — ega — c:, aus der sich je nach der Lage der Haupttöne fünf andere Oktavgattungen ergeben[1]).

Russische Einflüsse und Anwendung von Ziernoten, Gesangmanieren und Weitungen führen zu einer vollständigen siebenstufigen Leiter: A H c d e f g Manche von diesen Liedern benützen nur ein Pentachord oder Tetrachord, und in den Gesängen, die den Umfang der Oktave enthalten, entfällt die Melodie auf zwei Pentachorde: d c a g e D C (I, II) Die Gesänge sind metrisch ungemein interessant, mit kühnen, rhythmisch unsymmetrischen Wendungen, reich mit mannigfachen Klangeffekten und musikalischen Einfällen verziert.

Aus der Selbstbiographie Rimsky-Korssakows wissen wir, wieviel Zeit, wieviel unermüdlichen Fleiß er auf die Erforschung und Erkennung des Wesens russischer Volkslieder verwendet hat. Diese Volkslieder, die durch die Jahrhunderte gewandert sind, drangen tief in seine Seele ein, durchgeistigten sie mit ihren musikalischen und poetischen Zügen und wurden somit für ihn ein eigenes Wesenselement. Aus dem Geist dieses russischen Volksliedes ist das ganze Lebenswerk Rimsky-Korssakows geboren und gestaltet. Nicht etwa so, daß Rimsky-Korssakow Melodien und Motive der Volkslieder in seine Werke übernommen hätte, sondern sie dienten ihm als einzige Quelle beim Studium der slawischen Volksseele, deren Urbild er in ihnen zu finden glaubte. Jeden einzelnen ihrer charakteristischen Züge hat er später in einer künstlerisch geschlossenen Form gestaltet.

In dieser Beziehung zeigte sich Rimsky-Korssakow als wahrer Nachfolger der künstlerischen Ideen M. Glinkas, die er praktisch zu verwirklichen vermochte. Das Genie Glinkas empfand intuitiv das „Etwas", das den Volksliedern Eigenart und suggestive Macht gab; das zeigen vielfach seine Melodien und seine Bestrebungen, das rein musikalische Prinzip in den Volksliedern zu erfassen. Rimsky-Korssakow aber hat es erst zur Grundlage national-russischer musikalischer Kunst bewußt erhoben. Er hat nicht nur in vollem Maße auch die orientalischen Elemente für seine Werke ausgenutzt, sondern hat diesem Gebiet die weitesten Grenzen gesetzt. Die Phantastik, die dem Orientalismus so eigen ist, nimmt einen mächtigen Platz ein in den Kompositionen des Meisters. Von dem musikalischen Nationalismus Rimsky-Korssakows ausgehend, wurde hier eine Darlegung der charakteristischen Elemente der russischen Volksmusik versucht, aus deren Geist der Komponist später die russische Nationalmusik als Kunstgattung schuf.

[1]) G. Schünemann: „Kasantatarische Lieder", Archiv für Musikwissenschaft 1916/19, S. 500, 501, 502.

Bevor ich zum eigentlichen Thema übergehe, erscheint es mir nötig, noch eine kurze Schau über die Entstehung der bewußt nationalen Richtung in der russischen Musik zu geben. Dieser geschichtliche Überblick sollte uns erleichtern, in wichtigen Punkten in das Wesen Rimsky-Korssakows einzudringen und den Wert seiner ausgeprägten Individualität zu ermessen.

2. Die Entwickelung der neueren russischen nationalen Musik bis N. A. Rimsky-Korssakow.

Eine Entwicklungsgeschichte, oder besser gesagt, eine Kulturgeschichte der Musik in Rußland, die sich auf eine methodische und einwandfreie Forschungsarbeit stützt, existiert noch nicht[1]). Es mangelt vor allen Dingen an Spezialarbeiten, die sich mit der Untersuchung der Denkmäler nach lokalen Gesichtspunkten und mit der Untersuchung der eigentlichen russischen Dokumente beschäftigen. Die alten Musikdokumente und kulturgeschichtlichen Urkunden sind durch keine kritische Ausgabe in faßbare Nähe gebracht worden, so daß man zur planmäßigen Bearbeitung der verschiedenen Gebiete gelangen könnte. Die Arbeiten der älteren russischen Musikhistoriker-Generation enthalten trotz mancher wertvollen Aufschlüsse noch zu viele fragwürdige Angaben. Deshalb mußte ich auf eine Vergleichung des vorhandenen historischen Materials mit dem folkloristischen eingehen, um die hier zur Erörterung stehenden Fragen am unmittelbarsten ergreifen zu können. Es läßt sich nun mit Bestimmtheit annehmen, daß die ersten Schritte zu einer höheren Kunstform national-russischer Musik erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gemacht worden sind, und zwar von Ew. Fomin, Matinsky und W. Paschkewitsch, hauptsächlich in Bühnenwerken. Vom nationalen Standpunkt aus sind die Werke dieser Komponisten insofern wichtig für uns, weil sie Volkslieder in wort- und melodiegetreuer Originalfassung übernahmen und auf die Bühne brachten[2]). Die Übernahme eigener Volkslieder darf hier als ein sehr großer Schritt zu nationaler Selbstbesinnung gerade in jener Zeit angesehen werden. Man bedenke das niedrige Niveau, auf welchem die eigene schöpferische Kraft damals stand, die völlige Abhängigkeit vom Auslande, die besonders bei Hofe und beim Adel gepflegt und unterstützt wurde.

Die praktische Musikkultur lag meistens in den Händen ausländischer Künstler, die in Zugeständnissen an den Geschmack ihres hochadligen Publikums sehr weit gingen und bestrebt waren, ausländische Stilelemente, vor allem italienische und französische, auf russischen Boden zu verpflanzen.

Wenn auch diese ersten Versuche der russischen Komponisten keine besondere schöpferische Kraft aufweisen, so stehen sie immerhin selbständig da; denn viele ausländische Komponisten, besonders die neapolitanischen Buffo-

[1]) Die Musikabteilung des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad strebt nun danach, diese fühlbare Lücke auszufüllen. Hier wäre vor allem die Arbeit J. Glebows: „Zur Erforschung der russischen Musik des 18. Jahrhunderts und der zwei Opern Bortnjanskys ‚Le Faucon' 1786 und ‚Le fils Rival' 1787", zu nennen.

[2]) Vgl. auch Tscheschichins „Geschichte der russ. Oper" S. 20—55 und Kaschkins „Grundriß der Geschichte der russ. Musik".

nisten, die im Dienste des russischen Hofes standen, verwendeten oft in ihren Bühnenkompositionen russische Melodien und Texte. Beschränkt man sich nur auf diese aufgenommenen russischen Elemente, so muß man zugeben, daß sie nur deshalb da waren, um eine groteske Wirkung zu erzielen. Viele Szenen der in Rußland komponierten Opere buffe des Paesiello, Cimarosa und Sarti beweisen, zu welchen Karikaturzwecken russische Sprache und Melodien gebraucht wurden. Erst später, als Katharina II. selbst in ihren eigenen Werken national-patriotische Einlagen brachte, hat sich das Bild zugunsten des Nationaltons geändert. Immer noch aber zur Abwechslung, nicht als Zweck selbst; denn die Komponisten (russische und ausländische) haben einfach die Lieder oder die sogenannten Kavatinen aus den französischen Opern durch beliebte russische Melodien und Lieder ersetzt. Als Texte wählten sie irgendeine bekannte Komödie aus und nahmen zwischen den szenischen Dialogen Musiknummern (hauptsächlich Lieder) auf. Eine auf die Art entstandene Komposition war natürlich keine Oper, sondern ein Vaudeville mit Musik. Besonders beliebt waren die in diesen Opern gesungenen Lieder, Romanzen genannt, die sich natürlich weit von den altrussischen echten Volksliedern entfernten. Diese waren selten aus den Bauerndörfern hinausgekommen und lebten noch unausgenützt im Munde des russischen Bauern weiter. Andere, kleinere Kompositionen der damaligen Zeit kommen wenig in Frage als national gefärbte Werke. Sie sind ausschließlich nach französischem Muster zusammengesetzt und gehören mehr zu einem Rokokostil als zu einem national-russischen. Es waren auch wenig Russen da, die sich tief und eingehend mit Musik beschäftigten. Der Musikerberuf war in der guten Gesellschaft nicht angesehen, da fast alle Berufsmusiker weiter nichts als Handwerker waren, Leibeigene dieses oder jenes Adligen. Mit wenigen Ausnahmen standen diese Berufsmusiker auf einer sehr niedrigen Bildungsstufe, um sich mit höheren künstlerischen Problemen beschäftigen zu können.

Suchen wir nach den tieferen Gründen solcher künstlerischer Unproduktivität, so stoßen wir auf den „Dilettantismus" der Adligen. Während die Berufsmusiker ihrer Lebenstellung und ihres niedrigen Standes wegen gering geachtet wurden, genoß der dilettierende Adlige allgemeine Achtung. Dieser Dilettantismus, der sich im Anfang des 19. Jahrhunderts heranbildete, übte einen großen Einfluß auf die Entwicklung der russischen Musik aus. Trotz der mangelhaften Technik, die die Dilettanten besaßen und trotz des künstlerischen Unwertes ihrer Kompositionen hatte die Richtung eine große Wirkung, und zwar dadurch, daß sie der russischen Musik neue Perspektiven, neue tiefe Ideen und einen starken Antrieb zur nationalen Selbstbestimmung gab. In dieser Atmosphäre wuchs und reifte der Vater des bewußten russischen Nationalismus in der Musik, Michael Glinka (1804—1847). Glinka wird allgemein als der Schöpfer der russischen nationalen Oper, somit auch als Schöpfer nationaler Richtung in der russischen Musik angesehen und anerkannt. Sollten wir aber Glinka als absoluten Nationalisten streng fassen, so erweist sich eine nähere Bestimmung seines Schaffens als nötig, eine Be-

stimmung, die die künstlerische Erscheinung Glinkas von zweierlei Gesichtspunkten aus betrachtet: allgemein als Verpflanzer des großen westeuropäischen Opernstils auf russischen Boden und im engeren Sinne als genialen Vorkämpfer einer nationalen Kunstmusik aus dem Geiste der Volksseele.

Glinka fand in seinem Vaterland keine Opernmuster, die vorbildlich für ihn sein konnten. Die russische Opernproduktion war seinerzeit derart verblaßt, elend und tief in die Vaudeville-Nachahmung verfallen, daß Glinka unbedingt zu den großen westeuropäischen Kunstformen (italienischen, französischen, deutschen) greifen mußte. Die allgemeine Form seiner zwei Opern „Das Leben für den Zaren"[1]) und „Rußlan und Ludmilla"[2]) ist auf die Mozartsche und Cherubinische zurückzuführen. Was die national-romantischen Ideen in seinen Opern betrifft, so steht er Weber am nächsten. In bezug auf äußeren Glanz der Ausstattung und Inszenierung hält er sich an die große französische Oper.

Die reformatorische Tat Glinkas im allgemeinen besteht darin, daß er eben diese großen Opernformen auf vaterländischen Boden verpflanzte. Stofflich waren seine Opern echt russisch. „Das Leben für den Zaren", ein national-patriotischer Stoff (aus der russischen Geschichte). „Rußlan und Ludmilla", ein national-romantischer Stoff (aus der russischen Sage).

Das ist alles, was man über die Glinkasche Opernreformation im allgemeinen sagen könnte. Das Wichtigste und zugleich das unvergängliche Verdienst Glinkas liegt nur in dem Wesen der Musik seiner Opern. In dem musikalischen Wesen (Harmonik, Melodik, Rhythmik, Metrik) zeigt sich die Größe seines Genies, die ihn als Schöpfer einer neuen, aus dem Geiste der Volksseele entstandenen Musik kennzeichnet. Besser gesagt, Glinka war der erste, der die musikalischen Eigenschaften der Volkslieder erkannte, diese in sich aufnahm und aus deren Wesen die Musik seiner Oper schuf. Einzig hierin ist er rein national. Glinkas Nationalismus ist keine zufällige Erscheinung, sondern völlig bewußt, denn bei ihm finden wir den eigentlichen russischen harmonischen Aufbau, der sich auf die mittelalterlichen Kirchentonarten stützt, die ja auch den alten Volksliedern innewohnen. Dies verlieh seinen Melodien den gewünschten heimischen Ruf. Glinkas Genie erfaßte die Wesenselemente der altrussischen Volksmusik, hauptsächlich ihre melodischen Eigenschaften mit dem Instinkt eines feinfühligen Musikers. Seine wiederholten Kontrapunktstudien, die er unter Siegfried Wilhelm Dehn in Berlin machte, ermöglichten es ihm, in das wahre Wesen seiner heimatlichen Volksmelodien einzudringen. Die feine Behandlung der Kirchentonarten, die flüssige und reich gestaltete Polyphonie zeigen, wie tief und richtig Glinka seine eigene Musik empfand. Ein Blick in die Partitur des „Leben für den Zaren" genügt, um zu überzeugen. Der typisch russische Skalenbau, der äolische, ist vorwiegend. Bezaubernd schön klingt der Chor „Slawssja".

[1]) Text von Baron Rosen; zum ersten Male am 26. November 1836 in Petersburg aufgeführt.

[2]) Text von Puschkin; zum ersten Male am 26. November 1842 in Petersburg aufgeführt.

Hier hat Glinka das Bachsche C-dur als mixolydisch bearbeitet und vermittels Terzakkorden der 2. und 5. Stufe harmonisiert. Weiter spürt man den echt russischen Charakter durch die mehrstimmige Behandlung und kontrapunktischen Imitationen der Melodien, deren Verkoppelung jene spezifischen Zusammenklänge ergab, die wir heute als originell-russisch zu bezeichnen pflegen. Erst Glinka erkannte die wunderbaren und reichen harmonischen Eigenschaften, die in den alten russischen Volksliedern steckten, und er machte sie zum Hauptelement seiner kompositorischen Technik, ohne den eigenen Charakter zu beeinträchtigen. Nationalist ist Glinka auch in seinem Periodenaufbau. Er vermeidet die große Zahl in den Takten der Periode. National sind seine Tempi, seine rhythmischen Kombinationen, seine Instrumentierung. Glinka hat den Geist, den Sinn dieser Volksmelodie verstanden und ihn zu höherem künstlerischen Ausdruck gebracht. Insofern hat er etwas Neues, Eigenes geschaffen, das den Stempel der Genialität trägt. Das war aber alles. In stilistischer und formaler Beziehung vermochte er nicht etwas Großes und Eigenes zu schaffen, denn mangelhafte Gestaltung und Entwicklung der musikalischen Formen macht sich überall bemerkbar. Man kann wohl sagen, daß die von Glinka eingeführte Opernform einen gewissen Einfluß auf die späteren Generationen ausübte; auch seine geniale, nationale Harmonik diente von nun ab jedem Komponisten als Vorbild. Auf diese originelle heimische Harmonik und Melodik beschränkte sich seine Größe, und die übliche Meinung, Glinka hätte nationale Kunstformen geschaffen, ist übertrieben. Wie gesagt, die Kunstformen, mit denen er operierte, sind eigentlich nur eine Kopie der westeuropäischen Muster. In dieser Beziehung war er nur Epigone — leicht begreiflich, denn Glinka war ein Dilettant, dabei nicht besonders fruchtbar und zu einseitig, um sich mit philosophischen und ästhetischen Problemen zu beschäftigen. Sein einziges Verdienst als bewußter Nationalist war, daß er allein es verstanden hat, das eigentümliche, urrussische, melodische und harmonische Wesen in der Volksmusik zu erforschen und zu erfassen, das er dann zum Kunstprinzip seines Schaffens erhob. Daher ist die vollendetste Seite in Glinkas Opern nur die melodische Seite in bezug auf ihre Harmonik, Rhythmik, Tempi und ihren Periodenbau. Glinka war nicht genug Psychologe, um die Seele seines Volkes ganz zu erfassen und ihre Regungen künstlerisch wiederzugeben. Man würde mir widersprechen können, indem man auf das Sujet seiner Opern hinweist. Diese nationalen Sujets aber berühren keineswegs die epische Seite oder die dramatisch-nationalen Elemente, aus denen die Volksgesänge bestanden. Ein nationales Sujet in dem Sinne, wie Glinka es benutzte, kann wohl hier und da nationale (epische, lyrische und dramatische) Elemente enthalten, aber von einer vollendeten, vielseitigen, einheitlichen und zugleich tiefen Darstellung, die das innere und äußere Wesen seiner Nation vor uns entrollt, ist keine Rede.

Der nächste nationalistische Musiker mit stark ausgeprägter Persönlichkeit war Modeste Mussorgsky (1839—1861). Vielleicht haben ihn die realistischen Ideen Dargomischskys und der „neurussischen Schule", deren

eifrigster und treuester Anhänger Mussorgsky war, zur Erforschung und zum Verständnis der kleinsten und tiefsten Falten der Seele des russischen „Muschik" veranlaßt und befähigt, später den Grundton des nationalen Naturalismus in seiner Musik einzuschlagen (Boris Godunow). Gleich Glinka war Mussorgsky aus Dilettantenkreisen hervorgegangen und blieb auch bis Ende seines Lebens ein dilettierender, aber genialer Künstler. Keine musikalische Schulung und keine große kompositorische Produktion. Seine einzige vollendete Oper „Boris Godunow"[1]) bildete zugleich den Gipfelpunkt seiner schöpferischen Potenz und seines Ruhmes. Aus der deklamatorisch-realistischen Tendenz der „neurussischen" Schule entstanden, rezitativartig gehalten, wäre diese Oper schon längst vergessen, wenn der Komponist ihr nicht diese gesunden naturalistischen Züge gegeben hätte. Dieser naturalistische Zug enthüllt die wirkliche Größe und Persönlichkeit Mussorgskys, zeigt ihn als meisterhaften Schilderer der innersten Falten der russischen Volkspsyche. Insofern hat er sich eine erste Stelle unter den nationalen Komponisten Rußlands errungen. Während man von Glinka sagt, er sei der Erforscher des inneren Wesens der Melodie in der Volksmusik, kann man von Mussorgsky mit Recht behaupten, daß er der Erforscher der in der Volksmusikpoesie ausgeprägten Volkspsyche mit all ihren Regungen ist. Das Volk mit seinen natürlichen Empfindungen und Gefühlen ist die Hauptperson bei Mussorgsky. Immer naturgetreu in seinen Schilderungen, manchmal sehr grob, sehr abstoßend und drastisch, aber naturgetreu.

Das Schönste und Wertvollste in seinem „Boris" sind die Chöre; sie sind sozusagen derb volkstümlich. Die ganze Psyche des „Muschik" zeigt sich lebendig und klar in ihrem wilden, manchmal außerordentlich drastischen Realismus vor uns. Der große Chor der „Bohêmiens" im letzten Akt der Oper ist durch seine derbe Schönheit und treffende Darstellung der brutalen tierischen Empfindungen des russischen „Muschik" geradezu hinreißend. Man braucht aber nicht zu sagen, daß der Nationalismus Mussorgsky nur in der Wiedergabe der derben und brutalen Regungen des Volksmenschen bestünde. Der „mystische" Chor in der 1. Szene des 1. Aktes der Oper ist voll erhabener religiöser Stimmungen. Als Nationalist derselben Art zeigt sich Mussorgsky auch in seiner zweiten, unvollendeten Oper: „Khowantschina"[2]). Der Stil dieser Oper unterscheidet sich von dem des „Boris" durch die breitere und größere Linie und gemilderte „nowatorische" Schärfe. Die Hauptrolle spielen auch hier die reizvollen Chöre. Man merkt schon einen Zusammenhang zwischen Chören und Solopartien. Der „Muschik" tritt nicht so drastisch vor und eine meisterhafte Schilderung der einzelnen Personen macht sich bemerkbar. Das ist auch die stärkste und die leuchtendste Nationalseite

---

[1]) Zum ersten Male am 24. Januar 1874 in Petersburg aufgeführt; später von Rimsky-Korssakow verkürzt, bearbeitet und neu instrumentiert.

[2]) Mit der künstlerischen Persönlichkeit Mod. Mussorgskys beschäftigt sich eingehend M. D. Calvocoressi *in seinem Werk* „Mussorgsky", *Leipzig 1921. Ebenso:* O. v. Riesemann: Monographien zur Russischen Musik. Zweiter Band: Modest Petrowitsch Mussorgsky. Mit Portrait des Komponisten, chronologischem Verzeichnis seiner Werke, Literatur-Verzeichnis und Notenanhang. München 1926.

Mussorgsky die sich nur auf die psychischen Eigenschaften der russischen Masse bezog.

Alexander Borodin (1834—1887), der etwas später seine musikalische Laufbahn begann, hatte durchaus die Möglichkeit, sich von den übertriebenen Ideen und kompositorischen Manieren seines Vorgängers frei zu halten. Als Nationalist in der Musik ist Borodin bedeutend feiner als Mussorgsky. Sein Nationalismus bewegt sich mehr auf episch-lyrischem Boden, die Musik ist melodischer. Man sieht deshalb Borodin als Zwischenglied zwischen Glinka und Mussorgsky an. Die Bedeutung Borodins tritt besonders in der Oper „Fürst Igor" zutage. Dem Stile nach steht dieses Stück zwischen den deklamatorischen und melodischen Opern. Das Werk hat einige Ähnlichkeit mit den deklamatorisch-realistischen Tendenzen Mussorgsky (bei der Volksszene Ende des 1. Aktes) und darin, daß die Chöre die Solonummern überwiegen, auch in der Neigung zu rezitativischen Sätzen (vgl. Mussorgsky). Im allgemeinen aber steht Borodin dem Wesen Mussorgskys und der neurussischen Schule ziemlich fern. Bezüglich seines Nationalismus bleibt Borodin mit seinem „Fürst Igor" hinter dem Nationalismus Glinkas und Mussorgskys weit zurück. Ganz originell und eigen ist sein Nationalismus in den Chören, die von echt russischem Optimismus und lustiger Ausgelassenheit erfüllt sind. Zwischen all den pessimistisch-hoffnungslosen Opern seiner Landsleute macht „Fürst Igor" den sonnigen Eindruck eines ruhigen Orchesterintermezzos. Was uns dies Werk wertvoll macht, ist die Objektivität seiner Musik. Der Komponist tritt mit seiner eigenen Persönlichkeit in der ganzen breiten Partitur des „Fürst Igor" zugunsten der wahrheitsgetreuen Schilderung der einzelnen Personen in den Hintergrund. Deshalb sind die Schilderungen nicht idealisiert, auch nicht übertrieben und krankhaft, sondern echt altrussisch.

II.

Das Wesen des Nationalismus Rimsky-Korssakows

1. Allgemeine Charakteristik

Glinka, Mussorgsky und Borodin waren die Vorläufer des rein nationalen Stils in der russischen Musik des 19. Jahrhunderts. Ihr Hauptverdienst besteht darin, daß sie den Weg zur nationalen Besinnung ebneten und einzelne Züge aus der Volksphysiognomie künstlerisch wiederzugeben vermochten. Damit war die absolut nationale Richtung in der russischen Musik begründet, nicht aber geformt und als Stilgattung weiter entwickelt und abgeschlossen.

Die einzelnen nationalen Züge, welche diese Komponisten in ihren Werken hervorhoben und wiedergaben, waren viel zu enge, um ein Gesamtempfinden zum Ausdruck zu bringen. Man müßte schon tiefer in die Seele des Volkes eindringen, um ihre einzelnen charakteristischen Züge zu erkennen, sie wahrheitsgetreu und sinnvoll zu einem Ganzen zu formen. Dazu gehörte eben ein eminentes musikalisches und technisches Können, verbunden mit großer

schöpferischer Kraft. Unter diesen Umständen reifte das große Werk Rimsky-Korssakows, der rein nationale Stil seiner Musik. Aus dem Balakirewschen Kreise hervorgegangen, fand Rimsky-Korssakow bald seine künstlerische Aufgabe in der musikalischen Schilderung der Volksseele und Physiognomie aus den Kindheitsjahren seines Volkes. Anstoß dazu gaben die eigentümlichen Reize der Volksmusik. Wie der Komponist selbst erzählt[1]), hatte seine erste Bekanntschaft mit den altrussischen und orientalischen Melodien die Liebe zu der Volksmelodie geweckt, deren Erforschung er sich später ganz widmete und die er zum Ausgang seines Schaffens machte. Die Jahre 1874 bis 1876 bilden den wichtigsten Punkt in der bahnbrechenden Tätigkeit Rimsky-Korssakows denn in dieser Periode hat der Meister seine künstlerische Physiognomie als Nationalist befestigt und geformt. Gerade seine fortwährende Beschäftigung hauptsächlich mit kontrapunktischen Übungen fand schon in allererster Zeit ihre praktische Verwertung im Ausarbeiten von Volksmelodien und Motiven, welche ihrer musikalischen Konstruktion nach außerordentlich passend und geeignet für die kontrapunktische Behandlung waren. Es ist anzunehmen, daß Rimsky-Korssakow, der auf diese Weise sich mehr und mehr in die musikalischen Nationalschätze vertiefte, bald bis zur Erkenntnis des großen künstlerischen Wertes der Volksmusikpoesie kam. Von diesem Augenblick an wandte der Künstler seine ganze schöpferische Kraft der Volksmusik zu, in der klaren Erkenntnis, daß er vor einer unerschöpflichen Quelle stehe, die das reinste, zugleich das wahrste Bild der russischen Nation enthielt und noch unverdorben und unverändert von der Zivilisation der Zeit dastand. Und so allmählich entwickelte sich in ihm als künstlerische Aufgabe der Gedanke, dies Bild seiner Urahnen mit all seinen inneren und äußeren Eigenschaften in neue, leuchtende, musikalische Farben zu tauchen. Die ersten bewußten Schritte auf diesem Gebiet datieren aus den Jahren 1874—75, in welchen die beiden Volksliedersammlungen entstanden. Die eine Liedersammlung[2]), die auf Veranlassung des T. J. Phillippow entstand, enthält 40 Lieder, die vorwiegend lyrischen und ziemlich einseitigen Charakter haben. Leider hat der altertümliche, echt slawische Charakter der Lieder größtenteils durch die Einführung von „städtischen" Zutaten eingebüßt. Aus ähnlichen Gründen, sowie infolge seiner immer wachsenden Liebe zu den echten uralten originellen Volksweisen entschloß sich Rimsky-Korssakow, selbst eine eigene Volksliedersammlung herauszugeben, die nicht nur aus lyrischen Gesängen bestand, sondern auch noch aus solchen, die alte religiöse Gebräuche und Spiele enthielten, mit einem Wort: eine Sammlung von Gesängen, die möglichst ein vollkommenes Bild des alten Slawentums geben sollten[3]).

So hat er hundert Volkslieder zusammengebracht, teilweise aus den alten Sammlungen von Pratsch und Stachowitsch (mit richtiger rhythmischer Taktteilung und mit neuer Harmonik); teilweise hat er sie nach seinem eigenen Gedächtnis niedergeschrieben oder von Bekannten, sowie von Bauers-

[1]) Selbstbiographie S. 56.
[2]) Erschienen 1877 in Petersburg.
[3]) Vgl. Selbstbiographie, S. 145.

leuten erhalten, denen er eine richtige Wiedergabe zutraute. Die Lieder sind in Abschnitte verteilt. Erst kommen die sagenhaften, historischen, legendenhaften Gesänge, dann folgen die mit Tanzcharakter und zum Schluß die wichtigsten Gesänge, die sich an Gebräuche und Spiele knüpfen und der alten heidnischen Naturreligion, speziell dem Sonnenkultus und den aus diesem entstandenen religiösen Feiern gewidmet sind. Diesen letzten Abschnitt hat er noch folgendermaßen eingeteilt: Erst die Frühlingslieder, dann die Sommerchorlieder und schließlich die Hochzeitslieder und die Reigen. Harmonisiert sind die Lieder entsprechend ihren natürlichen harmonischen Anforderungen, also unter Anwendung der Kirchentonarten, hauptsächlich der lydischen, dorischen, phrygischen und äolischen. Die Begleitungen sind sehr originell mit kühnen harmonischen Wendungen und zeugen für eine tiefe und gründliche Erkenntnis des harmonischen Wesens der Volksmusik. Nicht nur die rein musikalische, sondern auch die poetische Seite dieser Lieder diente dem Meister als Untersuchungsobjekt. Eine Reihe von Forschungen auf dem Gebiete der musikalischen Ethnographie, ernstes Studium des alten slawischen Lebens und seiner Sitten aus den hervorragendsten Werken bekannter Forscher oder durch eigene Untersuchungen der gesammelten poetisch-musikalischen Denkmäler, haben ihm all jenes Material verschafft, das nötig war für die Ausführung seiner künstlerischen Werke. Diese Materialien, sowie die einzelnen Elemente der Volkspoesie bilden eben die künstlerische Basis der nationalen Kunst Rimsky-Korssakows.

Oben wurde die Behauptung aufgestellt, daß ein rein nationaler Stil nur aus dem Geiste der Volksmusik entstehen könnte. Die Begründung dieser Behauptung würde für unsere Abhandlung die Lösung zweier Hauptfragen bedingen. Erstens, inwieweit die Werke Rimsky-Korssakows die einzelnen Elemente der Volksmusikpoesie enthalten, und zweitens, wie diese Elemente in seinen Werken musikalisch durchgeführt und zu einem künstlerischen Ganzen geformt sind.

Zur ersten Frage: Fast durch alle Kompositionen Rimsky-Korssakows, die einen nationalen Charakter tragen, zieht sich ein roter Faden, welcher den philosophischen Untergrund zugleich auch eine ästhetisch-stilistische Notwendigkeit in diesen Werken bildet — die ewige Gegenüberstellung zweier kämpfenden Mächte der Finsternis und des Lichtes. Die eigene Psyche des Komponisten zeigt eine besondere Vorliebe für die Aneignung und Entfaltung dieses kosmischen Gedankens, der in der Tiefe der primitiven dualistischen Volksvorstellungen bezüglich des Kosmos wurzelt.

In den sogenannten „Gebräuchlichen Volksliedern" (Lieder, die sich an Tempelgebräuche, Sitten und Spiele anknüpfen) — den einzigen Denkmälern der alten heidnischen Naturreligion, speziell dem Sonnenkultus — lebt sich dieser Gedanke, ein Ausdruck von Ehrfurcht und Verehrung der Naturgötter, aus.

Diese Gedanken eben bilden die interessanteste, die mannigfaltigste und die tiefste Seite der Volksmusik. Die alten Slawen betrachten die Sonne, das Licht, als Schöpfer des Lebens, als Bringer alles menschlichen Glückes,

deshalb beteten sie sie als Gott der Götter an. Dagegen stellten sie sich die Finsternis, die Nacht, als böse Göttin vor, als Urheberin jeglicher Plagen.

Diese kosmische Anschauung der alten Slawen fand vielseitigen Ausdruck in Gesängen, die die heidnischen Tempelgebräuche schildern. Je nach der Handlung (Prozessionen oder Opfer) haben die genannten Gesänge düsteren oder belebten (Reigen-) Charakter. Später, im Jahre 988, als das siegreiche Christentum das ganze Slawenland eroberte, blieben die heidnischen Tempelgebräuche trotzdem unverändert, ja sie haben sogar einen starken Einfluß auf die christlichen kirchlichen Handlungen ausgeübt, der noch bis zum heutigen Tage unverändert erkennbar ist.

Die ursprünglichen pantheistischen Anschauungen der Slawen, die den „Gebräuchlichen Gesängen" innewohnen, charakterisieren, wie schon erwähnt, den wichtigsten Zug der alten slawischen Physiognomie; gleichzeitig bilden diese Gesänge mit ihren mannigfaltigen Sujets aus dem Familienleben und anderen Episoden das bedeutendste Kapitel in der russischen Volksmusik. In diesen ist sozusagen das ganze seelische und geistige Vermögen des uralten Russen enthüllt. Die anderen Volkslieder (die sogenannten „bjilini") dagegen, mit sagenhaftem, historischem Tanzcharakter, verleihen nur das nötige Kolorit zur Ergänzung und Vollendung des gesamten Bildes. Als „Gebräuche-Gesänge" sind bekannt:

1. Die Frühlingslieder, welche vorwiegend lyrisch-epischen Charakter tragen.

Der Rhythmus der Natur und der Jahreszeitenwechsel haben einen großen Einfluß auf die Volksphantasie ausgeübt. Die Frühlingslieder huldigen der aufblühenden Natur, die das Menschenherz mit schönen, freudigen Gefühlen erfüllt.

Bekannt sind noch die sogenannten „Pfingstlieder" (russaljnij pjessni), die ausschließlich lyrisch gefärbt sind, dann die reinen Gebräuche-Lieder „Troische und Semische" (troizkij i ssemizkij) genannt, die mehr epischen Charakter haben und sich meistens an die verschiedenen, aus der Anbetung der Sonnengötter entstandenen religiösen heidnischen Feiern anknüpfen. Die heidnischen Gebräuche-Gesänge und der mit ihnen verknüpfte Sonnenkultus, sowie die pantheistischen Anschauungen und Empfindungen der alten Slawen, fanden vollen Widerhall in der musikalisch-poetischen Seele Rimsky-Korssakows und haben somit den wichtigsten Anlaß für die Entstehung einer Reihe von musikalischen Werken, die sich zur Aufgabe machten, die Seelenlyrik und die Phantastik der alten Slawen in einer künstlerisch geformten und vollendeten Gestalt wiederzugeben.

Als erstes vollendetes künstlerisches Produkt dieser Bestrebungen kann man die Oper „Mainacht" („Maisskaja notsch") nach der Erzählung von Gogol ansehen. Diese Oper ist aufgebaut auf der poetischen Unterlage der Frühlingslieder und Spiele und auf den an diese geknüpften Gebräuche und Sitten aus heidnischer Zeit, welche sich später bei der christlichen Kirche durchgesetzt haben (Pfingsten).

Rimsky-Korssakow hat es meisterhaft verstanden, die lyrisch-phantastischen

und koloristischen Stellen der Frühlingslieder in sinnvolle musikalische Gebilde zu übertragen. Die handelnden Personen der Oper sind aus dem Volksliederzyklus entnommene Typen. Es sind reale, realphantastische oder gar phantastische Personen. Die warme, zarte Lyrik, die aus dieser Oper atmet, ist mit feinem Humor gefärbt, der den Reigengesängen (chorowodij) des Volkes eigen ist. In der „Mainacht" berührt der Künstler die zartesten Liebesgefühle und Empfindungen der Menschen, die mit der aufblühenden Natur erwachen. Der lange, grausame Winter ist vorbei. Die wohltuenden Sonnenstrahlen bringen frische, warme Gefühle in die menschliche Seele. Alles singt, alles jubelt. Diese Oper ist ein naives, zartes Liebesmärchen, zugleich ein Hymnus des Frühlings und der Liebe. Sie führt uns in die wunderschönen und prächtigen ukrainischen Nächte, zeigt uns lebendig und farbig geschilderte Volksszenen, welche der Oper geradezu den volkstümlichen Charakter verleihen.

Die zweite Oper des Meisters „Schneeflöckchen" (Ssnegourotschka) — Text von Ostrowsky — ist wiederum ein poetischer Reflex der Frühlingsvolkslieder und der „Gebräuche-Gesänge". Hier ist hauptsächlich der heidnische Sonnenkultus illustriert, ebenso jene Sehnsucht der alten Slawen nach langem Sommer, der Wunsch, die Gunst des Sonnengottes Jarilla für sich zu gewinnen. Das Volk feiert den Frühlingsanfang jubelnd. Als Symbol des kommenden Aufblühens der Natur wird die Nacht vor der Sonnenwende angesehen, in der das Volk den Abzug der Butterwoche, eine Art Karneval, feiert. Die Anbetung der Sonne, die mit ihr verbundenen religiösen und sittlichen Handlungen der Slawen bilden das poetische Gerippe, in dessen Bahnen sich das Werk entwickelt. Das lyrische Element treffen wir seltener, dafür aber werden an seiner Stelle reizende Frühlingslandschaften, phantastische Bilder und Szenen aus dem Familienleben mit leuchtenden musikalischen Farben dargestellt.

Den poetischen Anforderungen der Volksgesänge folgend, verleiht Rimsky-Korssakow den Personen seiner Oper entsprechenden Charakter, Gefühle und Empfindungen. Die meisten der handelnden Personen, wenn sie auch der realen Welt angehören, entbehren des „real-sinnlichen Elementes" Sie sind nicht aufgeregt, bleiben den dramatischen seelischen Bewegungen fremd und erweisen sich als ziemlich immateriell. Liebe und seelische Bewegungen sind bei ihnen zart, rein und ruhig, aber konsequent, gar oft gehen sie infolge ihrer unaussprechlichen großen Liebe zugrunde, ohne Reue, ohne Klage gegen die Bestimmung des Schicksals. Deshalb treffen wir in den Rimsky-Korssakowschen Opern nie „brennende Leidenschaften"; an deren Stelle tritt eine tiefe philosophische Ergebung in den Willen des Allmächtigen. Die Gründe dieser Erkenntnis sind vielfach mit der Psychologie der slawischen Nation zu erklären, deren Eigenschaften unter Rimsky-Korssakows Hand künstlerischen Ausdruck fanden.

Die sinnlichen Leidenschaften sind vorübergehend, der irdische Aufenthalt kann die menschliche Seele nicht bereichern; dagegen die Ehrfurcht vor der „kosmischen Macht", vor der „Ewigkeit" gibt Frieden und Nahrung der Seele. Diese philosophischen Gedanken des Komponisten wurzeln in

den ersten christlichen Anschauungen der Slawen, die an Asketismus grenzen. „Schneeflöckchen“ gilt gerade als die Personifizierung solcher philosophischer Gedanken und kristallner, ruhiger Gefühle. Die handelnden Personen in der Oper treten etwa als Vermittler zwischen der wirklichen und der unwirklichen Welt auf. Eine solche Person ist z. B. der Hirt Lel. Diese charakteristischen Züge in der poetischen Konzeption des Komponisten kennzeichnen ihn als Künder des den Volksgesängen zugrunde liegenden philosophischen Kerns.

Besonders interessanten Charakter tragen die Osterfeiertage in Rußland. Alle christlichen Kirchenhandlungen und Zeremonien zu dieser Feier haben unverändert ihren heidnischen Charakter beibehalten. Also ein Brauch, der der Huldigung der werdenden Natur durch Reigen, Spiele und andere Tänze dient. Gerade diese heidnische Seite der Osterfeier, mit all ihren mannigfaltigen Stimmungen fand künstlerischen Ausdruck durch die „Osterouverture auf Motive der russischen Kirche“.

Die alten heidnischen Gebräuche und Tempelgesänge wenden sich ausschließlich diesen Jahreszeitmomenten zu, in denen die Sonnenstrahlen ihre volle Stärke und höchsten Glanz und die Natur ihre reichste Blüte erreicht. Von diesem Zeitpunkt an verlieren die Strahlen allmählich ihre Stärke, die Natur fängt an zu welken, bis endlich der grausame Winter alles Lebendige zur lethargischen qualvollen Ruhe lähmt.

2. Die „Sommerlieder“ illustrieren die Jahreszeit durch verschiedene religiöse und weltliche Handlungen, die einerseits Anbetung und Auflehnung des Sonnen- und Feuergottes Radegast ausdrücken, andererseits unsägliche Furcht vor den dunklen, unbekannten, unterirdischen Mächten, die den Winter personifizieren. Diese Gesänge tragen einen trostlosen, traurigen Ton. Gleichgeartete Tendenzen prägt die Ballett-Oper „Mlada“ aus, welche einen episch-phantastischen Charakter hat und eine musikalisch-poetische Darstellung jener heidnischen Gebräuche, Tempelhandlungen ist, die hauptsächlich der Anbetung des Sonnengottes Radegast sowie der Auflehnung der bösen Göttin der Finsternis Morena gewidmet sind. Eine wichtige Rolle spielen in der Oper auch die mannigfaltigen Zaubereien, Hexereien und Gelübde, unzertrennliche Bestandteile der heidnischen religiösen Opfer- und Gebräuche-Gesänge.

Ähnliche Herkunft hat auch die Oper „Weihnacht“ („Notsch pered roschdestwom“) nach einer Erzählung von Gogol. Ihr zugrunde gelegt sind die Volksgebräuche und Sitten, die an die heidnische Feier „Koljada“ (Weihnacht) anknüpfen und die mythologisch-religiösen Begriffe der Heiden für die Götter Owsenja und Koljada zeigen. Diese Götter als Schützer der dem Schoße der Erde anvertrauten Saaten und als Künder des Frühlings genossen bei den Slawen großes Ansehen. Die christliche Religion und die christliche Weihnachtsfeier hat direkt die heidnischen Gebräuche zu der Feier „Koljada“ übernommen und verschmolzen, so daß die beiden Feiern, die zu gleichen Zeiten stattfanden, sich einander anschlossen. Die Oper „Weihnacht“ ist reichlich mit humoristischen und koloristischen Volksszenen

durchsetzt, die hauptsächlich den groben, plumpen Humor des Volkes charakterisieren. Der Oper zugrunde liegende heidnische Empfindungen sind nicht als bloßer archäologisch-ethnographischer Ballast dargestellt, sondern wirken durch die poetische und durchsichtige Musik äußerst lebendig und ausdrucksvoll. Verschiedene prächtige phantastische Bilder zeigen uns die wunderbare Winterstimmung der Natur. Durch diese Kombination von phantastischen und realen, sowie humoristischen Momenten ist es dem Komponisten gelungen, ein künstlerisches Ganzes zu schaffen, das dem Charakter der Volksgebräuche und Weihnachtsstimmung völlig entspricht.

Wie schon erwähnt wurde, enthält die Volksmusik-Poesie noch solche Gesänge (bjilini), die mehr legendenhaften, historischen oder balladenhaften Charakter tragen und sich dadurch, daß sie nur epische Eigenschaften haben, stark von den religiösen „Gebräuche-Gesängen" und Spielen unterscheiden. Das sind meist Heldengeschichten von halb legendärem, halb historischem Charakter oder Bilder und Szenen aus dem alten slawischen Leben oder Schilderungen und Illustrationen der verschiedenen Volksklassen. Jede einzelne Volksklasse hat ihre bestimmten Züge und ihre bestimmte Physiognomie, sehr oft mit humoristischen Strichen gezeichnet. Mit einem Wort: alle diese epischen Gesänge, die legendenhaften, historischen Volkscharakter ausprägen, werfen Licht nur auf die äußere Physiognomie und dienen sozusagen als Kolorit der slawischen Lebensweise als archäologisch-ethnographische Denkmäler.

Die Rimsky-Korssakowsche Schaffenskraft ließ dieses Gebiet nicht unberührt und gab ihm einen vollen musikalisch-poetischen Ausdruck durch die episch-romantische Oper „Sadko".

„Sadko" bildet ein künstlerisches Gewebe von verschiedenen Lebensbildern, verziert durch reizvolle Naturbilder und volkstümliche Wahrsagegeschichten, Zaubereien, Hexereien, wie durch sinnvolle Phantastik. Besonders plastisch dargestellt sind die lebendigen Volkscharaktere; sie zeigen die mannigfaltigen Züge der verschiedenen Volksklassen. Jede einzelne Klasse behält ihre bestimmte Physiognomie und ihre eigene Sprache, während alles als ein künstlerisches Ganzes einheitlich wirkt. In der Oper ist auch von den sogenannten Hochzeits- und Bummelliedern Gebrauch gemacht worden, welche allerdings der Komposition einen bewegten und lustigen Charakter verleihen. Die phantastischen Stellen in der Oper voll poetischen Glanzes sind mit besonderer Meisterschaft volkstümlich ausgestattet. Die hier vorkommenden phantastischen Gestalten haben durchaus menschliche Eigenschaften (die Meerestochter, der Meerkönig, sprechende Wellen usw.). Durch „Sadko" ist die mannigfaltige epische Seite der Volkspoesie-Musik vertreten; noch heute ist sie eine der beliebtesten Opern in Rußland.

Das poetisch-musikalische Schaffen Rimsky-Korssakows entfaltet noch eine andere Seite der Volkspoesie — die phantastische Seite, welche eine unendlich reiche Quelle zur Betätigung der Phantasie eines Künstlers bietet. Der Epiker Rimsky-Korssakow, der selbst über eine große Erfindungskraft auf phantastischem Gebiet, verbunden mit einer seltenen Kunst in der Mischung

der Orchesterfarben verfügte, fand in diesen Schätzen von Märchen, Legenden und phantastischen Geschichten unerschöpfliche Materialien zur künstlerischen Verarbeitung. Er fand Einlaß in die verborgensten und dunkelsten Stellen der Volksphantastik, die er zu sinnvollen künstlerischen Gebilden gestaltete. Charakteristisch sind die kunstvollen musikalischen Genrebilder, die Rimsky-Korssakow als feinfühligen Impressionisten kennzeichnen. Unter die Kompositionen des Meisters auf dem Gebiete der Volksphantastik gehören die Opern: „Das Märchen vom Zaren Saltan" und „Das Goldene Hähnchen", sowie eine Reihe rein instrumental-sinfonischer Dichtungen mit programmatischen Tendenzen, wie „Scheherezade", „Antar" usw.

Die Oper „Das Märchen vom Zaren Saltan" hat zur poetischen Unterlage jene optimistischen, echt russischen Märchen, die von derbem Volkshumor und von Ironie durchströmt sind. Mit anderen Worten: diese Oper bietet uns ein echtes, witziges Märchen in Tönen, in welchem die musikalische Erfindungskraft des Komponisten durch die prächtige Gestaltung der Klangfarbenkombination ihre höchste Potenz erreicht: Wiederum begegnen wir dreierlei Persönlichkeiten: realen, phantastisch-realen und phantastischen, die jede für sich eine stark geformte individuelle Physiognomie tragen. In der Volksphantasie und in Märchenzyklen sind derartige Personen und Wesen, die vollständig reale Struktur, Eigenschaften, Gedanken und Empfindungen haben, häufige Erscheinungen.

Rimsky-Korssakow verbindet das Phantastische unmittelbar mit dem Realen, ohne dem Werke symbolischen oder allegorischen Beigeschmack zu geben. Die Wirkung ist dadurch dieselbe naive wie bei den Volksmärchen, nur durch eine höhere Kunstform ausgedrückt.

Etwas absonderliche Tendenzen sind in dem Werk „Das Goldene Hähnchen" (eine Märchenoper in 3 Akten) enthalten. Weder die sinnvoll dargestellten komisch-phantastischen Figuren, noch die mit Humor und Ironie gefärbten Volksszenen, sowie die prächtigen musikalischen Naturbilder vermögen es, den düsteren Faden, der sich durch die ganze Oper zieht, zu unterdrücken. Fast alle anderen nationalen Eigenschaften, welche beim „Zar Saltan" vorkommen, sind auch hier vertreten, nur mit dem Unterschied, daß ihnen der naive, märchenhaft-lustige Charakter fehlt, der hier durch eine rätselhafte, sarkastische Stimmung ersetzt ist.

Die rein instrumentalen phantastischen Werke Rimsky-Korssakows sind meistens einem orientalischen Sujet entsprossen. Obwohl ihnen ein bestimmtes Programm zugrunde liegt, entfaltet sich die reiche Phantasie des Meisters frei, ungebannt und ungehemmt, so daß er nicht in Detailschilderung und Ausführung der einzelnen Programmteile verfällt. Als allgemein nationale Merkmale des instrumentalen Märchens sind wohl erstens der mannigfaltige Klangfarbenreichtum — eine Klangnachahmung der primitiven tatarischen und kaukasischen Musikinstrumente hervorzuheben, dann die eigenartigen originellen exotischen Stimmungen der orientalischen Natur.

Eine wertvolle und eigen empfundene Komposition in orientalischem Stil ist die sinfonische Dichtung „Antar" in 4 Teilen. Obwohl man hier

den Glinkaschen wie den Balakirewschen Einfluß spürt, bleibt „Antar" wegen seiner sonstigen Vorzüge ein ganz originelles Werk. Die kunstvolle Hand Rimsky-Korssakows malt die verschiedensten, mannigfaltigsten Stimmungen aus der orientalischen Lebensweise, ebenso prächtige Naturgemälde, voll natürlichen Glanzes in sinnvollen musikalischen Gebilden. Auch die phantastische, zauberische Seite ist breit entfaltet. Die Musik „Antars" hat manche Motive, Melodien und Themen aus den orientalischen Volksweisen entnommen, größtenteils sind sie aber gemäß den entsprechenden, harmonischen, rhythmischen Anforderungen frei erfunden.

Im Jahre 1888 wurde die sinfonische Dichtung „Scheherezade" komponiert, die allgemein als das beste phantastisch-orientalische Instrumentalwerk des Komponisten gilt. Glänzend zeigt sich in dem Werke die Erfindungskraft und seine reiche Kombinationsgabe. Diese Komposition hat als Programm einzelne Märchen und Szenen aus 1001 Nacht. Die Musik ist orientalisch-russisch, eine bunte Mischung von charaktervollen Stimmungen, Volksszenen oder exotischen Tänzen und leidenschaftlichen Tongemälden. Der Komponist hält sich nicht fest an das Programm, sondern macht wie zuvor freie Ausflüge, seinen eigenen poetisch-musikalischen Gesetzen gehorchend. Er erzielt dadurch noch eine Totalwirkung, die in sich die allgemeine phantastische, zauberhafte Stimmung der orientalischen Märchen vereinigt. Somit ist der Phantasie der Zuhörer freier Raum gelassen.

Ein anderes Werk ist „Das Märchen" („Sskaska") für großes Orchester, gleichzeitig mit der Oper „Schneeflöckchen" komponiert. Obwohl sein Programm aus dem Prolog der Glinkaschen Oper „Rußlan und Ludmilla" entstanden ist, entwickelt sich diese Komposition außerhalb des Rahmens des engen Programms, eine individuelle Empfindung des Tondichters zum Ausdruck bringend, wie er ja selbst in seiner Biographie von den phantastisch-zauberisch gesättigten Gedichten Puschkins spricht. Das Werk führt abwechselnd stimmungsvolle Szenen vor, die die innersten Falten der Volksphantasie behandeln und hauptsächlich an Zaubereien, Hexereien und Wahrsagerei anknüpfen. Die Orchesterfarben sind wiederum durchsichtig, leuchtend und vollkommen und runden die künstlerische Form noch mehr ab. Die Oper: „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Jungfrau Fewronia" („Predanije o newidimom grade Kitesche i o dewe Fewronie") — Libretto von Bjelskij)— habe ich ihrer tiefen problematischen Grundsätze und ihres absonderlichen Charakters wegen bis zum Schluß gelassen.

Die poetische Unterlage dieses Werkes bildet die Volkslegende von der heiligen Stadt Kitesch, welche in sich die religiösen Anschauungen der Slawen von halb mythischem, halb christlichem und halb heidnischem Charakter vereinigt. Diese Komposition zeigt Rimsky-Korssakow nicht nur als Musiker-Philosophen, sondern, vom reinen Nationalstandpunkt aus gefaßt, als Künstler der religiös-philosophischen Anschauungen seiner Nation. Daher kann sein Werk als der poetische Ausdruck des Prinzips der byzantinischen, orientalischen und russisch-byzantinischen Gedanken und Empfindungen angesehen

werden. Rimsky-Korssakow schildert die religiösen Empfindungen der russischen Seele mit einfachen wirkungsvollen Farben und versteht es, den christlichen, heidnischen und kosmisch-religiösen Anschauungen des Volkes eine ganz abgerundete, künstlerische Form zu geben. Doch bleibt er in der tiefsten Tiefe seiner religiös-philosophischen Anschauungen immer noch Realist, weit entfernt von der Neigung zu Mystizismus oder abstrakt-philosophischen Problemen.

Als Mittelfigur in „Kitesch" taucht „die Jungfrau Fewronia" auf. Sie ist gleichzeitig die Personifizierung jenes charakteristischen weiblichen Typus, dem wir häufig bei den Opernkompositionen Rimsky-Korssakows begegnen. Der Meister fühlt sich hingezogen zu der reinen kristallenen russischen jungfräulichen Seele. Aus den erlesensten Worten seiner musikalischen Sprache spinnt er das zarteste Gewebe aus, um die leisesten, die feinsten Schwingungen dieser Seele ausdrücken zu können.

Die weiblichen Personen in der Konzeption Rimsky-Korssakows sind bescheidene, demütige Jungfrauen. Sie blühen unter dem ersten Ruf der Liebe auf und fallen immer als Opfer ihrer Liebe, ohne deren Früchte genossen zu haben. Es ist, als ob der Komponist die erhabene Selbstopferwilligkeit der zur Reife gewachsenen Mädchen darstellen wollte. Er schildert uns bloß zwei Momente aus ihrem Leben. Das Moment des Erwachens der Liebe und das Moment des Selbstopfers. Keine brennenden Leidenschaften, keine seelischen Aufregungen und dramatischen Hochspannungen. „Erinnern wir uns", sagt Korsuchin[1]), „aller jener weiblichen Gestalten, die in den Werken eines Puschkin oder Turgenjew gezeichnet sind, so können wir die große innige Verwandtschaft mit den Rimsky-Korssakowschen Typen nicht abstreiten. Vielmehr ist es durch die Vermittlung der Musik dem Komponisten gelungen, die tiefsten, verborgensten und zartesten Falten der weiblichen Seele ausdrücken zu können; was eine Sprache nicht wiederzugeben vermag, ohne die reale Umgebung von Zeit und Ort. Durch die Jungfrau Fewronia personifizierte Rimsky-Korssakow das vollkommen geformte Bildnis des reinen russischen Mädchens. Eine Reihe Vorläuferinnen, Studien, wie Mlada, Pannutschka, Schneeflöckchen und Wolchowa, fanden ihre gemeinsame Verkörperung in einer einzigen Gestalt — Fewronia."

Im bisher Gesagten wurden die einzelnen poetisch-musikalischen Elemente im Schaffen Rimsky-Korssakows in bezug auf ihre innere Verwandtschaft mit der russischen Volksmusikpoesie erörtert und untersucht.

Der 2. Abschnitt dieses Kapitels soll zeigen, wie die oben erörterten nationalen Elemente in dem Tongewebe der Werke Rimsky-Korssakows ausgedrückt, durchgeführt und verschmolzen sind. Wichtig ist dabei zu bemerken, daß sich die folgende Analyse der musikalischen Seite der Rimsky-Korssakowschen Werke ausschließlich auf die rein nationalen Eigenschaften beschränkt und keineswegs die allgemeinen Kunstformen und den allgemeinen Stil der Werke berührt.

[1]) „Rimsky-Korssakow und Richard Wagner", S. 39.

2. Die musikalische Durchführung[1])

Man darf, wie schon erwähnt, als erstes vollendetes Produkt der bewußten nationalen Bestrebungen Rimsky-Korssakows die dreiaktige Oper „Mainacht“ ansehen, deren Sujet der Gogolschen gleichnamigen Erzählung entnommen ist. Der Inhalt des Stückes ist kurz folgender:

Ein junger Mann, Namens Lewko, Sohn des Bürgermeisters eines kleinrussischen Ortes, liebt ein Mädchen Hanna aus demselben Ort und ist mit ihr heimlich verlobt. Sein Vater aber, der selbst Hanna umwirbt, gestattet die Heirat nicht. Lewko, dem die Hintergedanken seines Vaters bekannt sind, will ihm einen Streich spielen. Er sammelt Freunde und versucht eines Abends mit diesen den Vater durch Schmähworte und Gedichte zu reizen. Dem bis aufs äußerste gereizten Bürgermeister gelingt es, einen von den lustigen Burschen festzunehmen, den er in einen Keller sperrt. Bald danach aber befreien den Gefangenen seine Freunde aus der Haft und sperren die Haushälterin des Hauptmanns ein. Als dieser in Begleitung von Kameraden zurückkehrt, die Türe des Kellers öffnet und die eingesperrte Haushälterin sieht, gerät er in Schrecken und meint den Satanas selbst vor sich zu sehen. Nach langen Auseinandersetzungen und Verhandlungen gelingt es der Haushälterin, den Erschrockenen zur Vernunft zu bringen. Unterdessen kommt Lewko bis ans Ufer des Meeres, legt sich übermüdet von der Flucht nieder und schläft ein. In seinem Schlaf erlebt er einen Traum, der einer bekannten Volkslegende entspricht: Aus dem Wasser taucht ein Mädchen empor, das sich wegen seiner Stiefmutter ertränkt hatte. Die Stiefmutter aber hat sich, um das Mädchen auch unter dem Wasser verfolgen zu können, in eine Nixe verwandelt, und läßt ihm nun keine Ruhe. Das arme Mädchen fleht Lewko um Hilfe an. Lewko gelingt es, die böse Stiefmutter zwischen den anderen Nixen zu erkennen. Als Dank dafür gibt ihm das Mädchen einen Zettel, der alle seine Wünsche erfüllen soll. Dieser Zettel aber erweist sich bei Lewkos Erwachen als Befehl des Bezirkshauptmanns, der jetzt den Stadtältesten veranlaßt, die Hochzeit Lewkos mit Hanna zu gestatten.

Die Handlung der Oper knüpft an die sogenannte „troische und Nixen-Woche“ (Pfingstwoche) und hat zur poetisch-musikalischen Konzeption die Frühlingslieder. Die harmonischen Eigenschaften dieser Volkslieder und die ihr zugrunde liegenden Kirchentonarten finden wir in dem Tongewebe des Werkes künstlerisch und ausdrucksvoll verflochten. Als Beispiel verweise ich auf den ersten Chor im ersten Akte, der in mixolydischer Tonart aufgebaut und polyphon behandelt ist (Beisp. 1). Die Oberstimme, die zugleich den „Cantus firmus“ bildet, hat die Hauptmelodie, die Begleitstimmen — die Unterstimmen — haben die Gegenmelodie, wobei deren Charakter dem Charakter der Hauptmelodie entspricht. Auf diese Weise ist das Wesen und die Eigentümlichkeit der alten slawischen Frühlingsgesänge vollkommen beibehalten. Andere Chorgesänge, die dem Geist der „Gebräuche - Volkslieder“ entsprossen, sind das Chorlied im ersten Akt „Kränze flecht' ich“ (Wjenki wiju), das seinen Ursprung von den sogenannten troischen „Heilige-Dreifaltigkeit“-Volksliedern hat, und die fröhliche Volkshuldigung des ankommenden Frühlings zeigt. Denselben Charakter trägt auch der Chorgesang im letzten Akt der Oper, dessen Sopranstimme ein bekanntes kleinrussisches Pfingstliedchen (russaljnaja pessnja) ist, während die anderen Stimmen im Kreis um sie herum ein Reigenlied singen. Der ganze Chor ist eine lebendige Darstellung der heidnischen (Pfingst-)Gebräuche. Die Nixenlieder voller idyllischer Phantastik, fanden kunstvollen Ausdruck durch die Nixenszene im dritten Akt der Oper. Lewkos Serenade dringt als zarte lyrische Strö-

[1]) Bemerkung. Sämtliche in diesem Abschnitt vorkommenden Notenbeispiele befinden sich gesammelt und numeriert am Schluß dieser Arbeit (2. Anhang). Die Bezeichnung ist im Verlauf des Textes durch Beisp. und den entsprechenden Nummern angegeben.

mung durch die warm erfrischende Luft der Mainacht. Zu der großen Wirksamkeit dieser Szene trägt auch das Orchester sehr bei, besonders durch die Beteiligung der Holzbläser, der Pauken und der Harfen. Das Wesentliche dieser Instrumentation liegt gerade in der eigentümlichen Mischung der Klangfarben, die einen treuen Reflex der szenischen Stimmung und des lokalen Kolorits geben. Am treffendsten sind die voll Humor und feiner Ironie dargestellten Volksszenen. Genannt sei das kleine Volkslebensbild in dem zweiten Akt, eine getreue Charakteristik des ausgelassenen, fröhlichen, lebenslustigen und schlauen ukrainischen Dorfburschen. Durch meisterhafte Behandlung der Orchesterfarben ist es dem Komponisten gelungen, die charakteristischen, komisch-humoristischen Situationen mit besonderem musikalischen Reiz darzustellen. So bezweckt z. B. die kleine Orchestereinleitung vor der zweiten Szene im zweiten Akt, in welcher die Dorfburschen Schmählieder und Gedichte vor dem Haus des Ältesten vortragen, eine musikalische Illustration des Schleichens der Burschen unter dem Fenster des Hauses. Zuerst kommt ein einleitender Orchestersatz im Pizzicato der Streicher, dann folgt das Schmählied der Burschen (Beisp. 2) unter Begleitung durch denselben Pizzicato-Satz.

Die Volksmusik, Naivität und der Aberglaube sind durch das Trio des Bürgermeisters, der Haushälterin und des Brenners zu Anfang des zweiten Aktes treffend wiedergegeben. Das ironische Thema der Oboe und der ersten Violine in B-dur a tempo die Polacca (Beisp. 3) bereitet die komische Situation vor. Nachher bei der kuriosen abergläubischen Erzählung des Brenners wirkt das Fagott geradezu spöttisch durch Figurationen. Die treffende und lebendige Darstellung komischer Volkssituationen erreicht bei Rimsky-Korssakow wohl ihre höchste Vollendung durch das Fugato in Es-moll (Finale des zweiten Aktes), das die komische, erbarmungsvolle Lage der drei Brüder, die die in dem Keller eingesperrte Haushälterin für den Satanas halten, außerordentlich lebendig und charakteristisch illustriert[1]). Die warme zarte Lyrik, die den Frühlings-Volksliedern und Reigen-Gesängen eigen ist, ist durch die ganze Handlung der Oper durchgeführt. Besondere lyrische Färbung zeigt das Duett zwischen Lewko und Hanna im ersten Akt, das uns nicht die brennende Leidenschaft der Verliebten, sondern wie ein weicher Frühlingshymnus jenen fröhlichen Seelenzustand schildert, welchen die wohltuende Frühlingsstimmung der Natur bei den Menschen hervorruft.

In der Oper „Schneeflöckchen" stoßen wir noch mehr auf die Frühlings-Volksgesänge, die an die slawischen Tempelgebräuche anknüpfen — eine Art Einweihung des Frühlingsanfangs.

Der harte Winter ist zu Ende. Die Leute sehnen sich nach der Wärme, nach Sonne, nach Leben. Das Schneeflöckchen, Tochter der Frühlingsfee und des Königs Frost, kommt unter die Leute. Dies Mädchen ist die Personifizierung jener Wohltat, welche der Frühling den Menschen zum Geschenk bringt. Sein holdes erhabenes Wesen wirkt belebend auf die abgequälten, erholungsbedürftigen Leute, und diese bitten es, bei ihnen zu bleiben. Das kann Schneeflöckchen nur unter einer Bedingung tun — sich niemals vor der Sonne zu zeigen, die ihm Tod und Vernichtung wünscht. Da lernt Schneeflöckchen

[1]) Vgl. N. van der Pals: „Rimsky-Korssakow", S. 36.

die Leute kennen, fühlt sich aber immer unglücklich, denn sein kaltes Herz bleibt allen menschlichen Gefühlen gegenüber unempfänglich. Vergebens bemüht sich der reiche Kaufmann Misgiri, Schneeflöckchens Liebe zu gewinnen. Er verläßt seine Braut, verfeindet sich mit allen Leuten und zieht sich den Zorn des Königs zu. Doch Schneeflöckchen versagt sich dem Kaufmann. König Berendäy, der Schneeflöckchen sieht, ist von dessen reiner Schönheit so befangen und entzückt, daß er verspricht, das halbe Reich als Preis demjenigen, der Schneeflöckchen menschlich empfindsam machen könnte, zu geben. Misgiri, der sich an der Wette beteiligt, sucht Schneeflöckchen mit Liebesworten zu erwärmen, sie flüchtet aber vor ihm und versteckt sich im Walde. Da ruft sie ihre Mutter, die Frühlingsfee, und fleht und bettelt, ihm menschliche Gefühle zu geben; die Mutter erfüllt diesen Wunsch und nun kommt auch Misgiri, der nach langem Herumirren im Walde das Schneeflöckchen schließlich findet, und ihm seine Liebe erklärt. Schneeflöckchen fühlt sich diesmal von der Liebe berauscht; doch als es die Liebesworte Misgiris erwidern will, trifft es der erste Morgenstrahl der Sonne und es schmilzt.

Die poetisch-musikalische Unterlage ist wiederum den alten slawischen religiösen Frühlingsanbetungen und „Familiengesängen" entnommen. Die Musik des Prologs der Oper bietet eine echte Wiedergabe jener heidnischen Gebräuche, die den Abzug des Winters und die Ankunft des Frühlings ankündigen (Butterwoche, eine Art Karneval). Erwähnt seien die Chöre (Beisp. 4a und Beisp. 4b) beim Abschied der Butterwoche. Ihnen zugrunde liegen volkstümliche Motive; dem entsprechend ist auch die Stimmbehandlung im Chor b (Beisp. 4). Um der pantheistisch-heidnischen Stimmung seiner Oper auch musikalisch treu zu bleiben, hat der Komponist sich einer besonderen Tonsprache bedient, die die Klangeigentümlichkeiten der Stimmen verschiedener Naturwesen und Erscheinungen (Vögel, Tiere usw.) auf das genaueste wiederzugeben vermag. Derartige Klangnachahmungen treffen wir nicht selten in den Volksliedern. Die Motive (Beisp. 5a und Beisp. 5b) hat Rimsky-Korssakow den Volksgesängen entnommen. Das Motiv 5a stellt das Krähen des Hahnes dar, das Motiv 5b, im Chorlied, den Vogel, dessen Thema ebenfalls einer Volksmelodie entnommen ist.

Charakteristisch für die pastorale Stimmung des ersten Aufzuges sind die Hirtenmotive (Beisp. 6), deren Herkunft wiederum volkstümlich ist; ebenfalls sehr charakteristische, heimische Züge tragen die drei Lieder Lells (im 1. und 3. Aufzug), welche sehr sinnvoll und unter durchaus freier Gestaltung komponiert sind, trotzdem ihnen bekannte Volksmelodien zugrunde liegen. Die Stärke des heimatlichen Geistes zeigt sich am prägnantesten in den Chören der Oper. Hier hat der Komponist alle harmonischen, rhythmischen und kontrapunktischen Reize der Volksgesänge kunstvoll auszunützen und darzustellen verstanden. Den Kirchentonarten (dorischen, mixolydischen und phrygischen) ist wiederum ein großer Platz eingeräumt. Dieselben treffen wir z. B. ganz in dem Hirtenlied Lells und teilweise in dem Chor „Abschied der Butterwoche". Der Finalchor des 2. Aktes und der Reigenchor zu Anfang des 2. Aktes sind durch ihre Harmonik sehr eng mit dem Frühlingsgesange verwandt (Beisp. 7). Eigentümliche heimische Rhythmik hat der Schlußchor zum Preise des Sonnengottes Jarilla (Beisp. 14).

Genau wie bei den alten heidnischen „Gebräuche - Gesängen", z. B. beim Götteropfer, wird hier erst das Hauptthema des Chores (B-dur) von allen Stimmen monoton gehalten. Der langgezogene Rhythmus $\frac{11}{4}$ und die ungerade Taktzahl in dem Periodenaufbau (5—7) passen gut zu der feier-

lich-religiösen Stimmung; dasselbe Thema wird dann als mehrstimmiger Reigengesang nach A-dur transponiert und zum Schluß erscheint es wieder in B-dur. Die phantastischen Szenen in der Oper voll poetischen Glanzes sind vom Komponisten mit besonderer Vorliebe musikalisch ausgestaltet.

Ich möchte noch auf die zarten, poetischen und stimmungsvollen Frühlingslandschaften hinweisen, die in den sinfonischen Zwischenspielen und Einleitungen meisterhaft und sinnvoll dargestellt sind. Solche sind die sinfonische Einleitung zu dem Vorspiel der Oper; das sinfonische Vorspiel des 1. Aktes und die reizende Einleitung zu der „Szene im Hegewald" (3. Aufzug), ebenso die Orchestereinleitung des 4. Aktes. Einen besonders warmen, poetischen Reiz hat der Blumenchor im 4. Aufzug, der mit einer luftigen, leichtbewegten Orchesterbegleitung versehen ist.

Man kann mit Recht behaupten, daß die altslawischen religiös-pantheistischen Empfindungen einen neuen musikalisch-poetischen Ausdruck in der Oper „Schneeflöckchen" gefunden haben.

Dagegen klingt die Musik der phantastischen Ballettoper „Mlada" als ein mächtiger Ausdruck des hypnotischen Einflusses jener altslawischen Tempelzeremonien und Handlungen, die an Götteropfer anknüpfen. Deshalb trägt auch die Musik unheimlichen, schwülen, ja mystischen und rätselhaften Charakter im Gegensatz zu der zarten, warmen und leichtbewegten Musik des „Schneeflöckchen". Die Oper fängt düster und geheimnisvoll an:

Mlada, die Braut des Fürsten Jaromir, ist heimlich ermordet worden durch einen vergifteten Fingerring. Diese Tat haben ein benachbarter Fürst Mstiwoj mit seiner Tochter, Prinzessin Woisslava, ausgeführt, welche auf diese Weise hofften, den verwitweten Fürsten Jaromir für sich zu gewinnen und ihn mit der Prinzessin Woisslava zu verheiraten. Um über eine gewisse Macht verfügen zu können, hat die Prinzessin Woisslava ihre Seele der bösen Göttin Morena verkauft. Nun werden uns verschiedene Szenen vorgeführt, welche die Bemühungen Woisslavas, den Fürsten in ihre Macht zu bringen, darstellen. Schließlich ist es so weit, daß sie den Fürsten in ihren Händen zu haben glaubt. In diesem Augenblick aber erscheint der Schatten Mladas, welcher dem Fürsten die Wahrheit mitteilt und befiehlt, die Mörderin zu töten, was er auch tut. Zur Strafe für diese Tat wird sein Land von der bösen Göttin Morena zerstört, er selbst aber rettet seine Seele durch Erlösung und Vereinigung mit Mlada im Himmel.

Die national-slawische Farbe ist in der Musik Mladas konsequent durchgeführt.

Die äolischen und ionischen Kirchentonarten sind besonders schön in den Chören zur Geltung gebracht. Als originell treten die verschiedenen Tänze hervor, welche die heidnischen Körperbewegungen und Gesänge beim Opfer und Tempeldienst ausdrucksvoll und plastisch darstellen. Solch ein Tanz ist der sogenannte „Redowa-Tanz", ähnlich der Mazurka (Beisp. 9). Volkscharakter tragen auch die einzelnen Ballettpartien, die in der Oper vorkommen, z. B. die Solonummer des Schattens Mladas. Am bedeutendsten vom rein nationalen Standpunkt sind die Chöre und die mehrstimmigen Gesänge. Die religiösen Gesänge, die hier vorkommen, sind in ihrer harmonischen Originalität, natürlichen Frische und lebendigen Rhythmik kennzeichnend. Einige von ihnen haben den Charakter von Lobgesängen (Preis der Götter), wie der dem Sonnengotte Radegast gewidmete Chor im Anfang des 4. Aktes, dessen harmonischer Kern (ionische Tonart) und rhythmische Eigenschaft ihn als urslawisch kennzeichnen.

Andere religiöse Chöre der Oper haben einen geheimnisvollen Zug und schildern die Wahrsagerei und Prophezeiung der heidnischen Priester, wie der Chor der „Wahrsageszene“ aus dem 2. Akte (Beisp. 10). Seine rhythmische Besonderheit verleiht ihm eine feierlich mystische Wirkung, charakteristisch für die „Gebräuche-Gesänge“, welche Opferhandlungen preisen.

Der Rhythmus des Chores wechselt nach dem Abschluß des ersten Themas nach $\frac{3}{4}$ (Beisp. 10b), dann nach $\frac{7}{8}$ und $\frac{8}{8}$-Takt. Interessant sind ebenfalls die religiösen Gesänge (Reigen- und Opfergesänge). Eine der schönsten Seiten der Oper bildet der Reigenchor „Kolo“, eine Illustration heidnischer Opfertänze (Beisp. 11). Die Melodie des Chores ist in ionischer Tonart. Homophone Behandlung der Stimmen. Sehr einfache, aber doch eigentümliche Rhythmik. (Man beachte die Betonung, die immer auf den zweiten Takt fällt.) Ähnliche Herkunft hat auch das „Reigenspiel der höllischen Mächte ‘ (3. Akt). Die musikalisch-archäologischen Kenntnisse Rimsky-Korssakows und die Genauigkeit, mit welcher er alle Kleinigkeiten auszuführen versteht, ist geradezu bewundernswert. Melodik, Harmonik und Rhythmik der alten religiösen Gebräuche sind kunstvoll miteinander verbunden. Fast den ganzen 2. Akt nimmt eine große Volksszene ein, eine Marktszene aus dem retrowschen Leben voller Realität und wahrheitsgetreuer Schilderungen. Die Musik dieser Szenen ist mit bekannten Volksmotiven durchsättigt, die man oft auf Jahrmärkten in der baltischen Gegend hört.

Die phantastisch-komische Oper „Weihnacht“ nach Gogol gibt wiederum poetisch-musikalischen Ausdruck jenen uralten kosmischen Glauben und Empfindungen, sowie den religiös weltlichen heidnischen Gebräuchen, die als Zeichen des kommenden Frühlings gelten. Die heidnischen Gebräuche sind mit den gleichzeitigen christlichen Weihnachtsfeiern verschmolzen. Von nun an pflegt das Volk am heiligen Abend „zu kurrendanern“ (Lobgesänge singen für die heidnischen Götter Oswenja und Koljada). Diese Lobgesänge, welche den heidnischen Göttern Oswenja und Koljada als Götter der Sonne und als Freunde der Menschen huldigen, bilden in der Volkspoesiemusik einen Abschnitt für sich.

Der Anfang der Oper stellt uns die übliche Volksstimmung am heiligen Abend dar. Der verliebte Schmied Wakula sucht Gelegenheit, sich mit der von ihm geliebten Oxana auszusprechen. Diese aber nimmt seine Worte kalt entgegen, spöttisch hinzufügend, sie wolle ihn nur heiraten, wenn er ihr ein Paar goldene Schuhe verschaffe, wie sie die Zarin trägt. Wakula zieht sich betrübt zurück, aber fest entschlossen, ihr den Wunsch zu erfüllen. Es gelingt ihm mit Hilfe eines Teufels noch in derselben Nacht bei der Zarin Einlaß zu finden, und das gewünschte Paar Schuhe zu erhalten. Nun eilt der glückliche Wakula mit dem teuren Geschenk zurück und am Morgen des ersten Feiertages erscheint er bei Oxana und fordert von ihr Erfüllung ihres Versprechens. Sie erklärt sich diesmal aber bereit, ihn auch ohne die Schuhe zu heiraten, worauf Hochzeit gefeiert wird.

Die Musik der „Weihnacht“ verdankt hauptsächlich ihre Entstehung diesen „Volksgebräuche -Gesängen“, welche an die heidnische Feier Koljada (Geburt der Sonne) anknüpfen.

Schon am Anfang erklingen Akkorde, die typisch sind für die heilige Stimmung des Abends. Diese Stimmung erstreckt sich durch die Musik der ganzen Oper. Das Schwergewicht in Beziehung auf das nationale Moment

legt Rimsky-Korssakow auch diesmal in die Chöre, von denen besonders die des 1. Aktes hervorzuheben sind. Etwas Neues in kontrapunktischer Beziehung bringt der zweite Chor. Diesmal ordnen sich die Unterstimmen nicht den Solostimmen unter, sondern singen alle kanonartig, wodurch der Text nicht gleichzeitig zur Aussprache kommt.

Das Hauptmotiv dieses Chores (Beisp. 12) erscheint zunächst bei allen Stimmen, entwickelt sich aber vollständig bei der Sopranstimme, während seine Gegenmotive vom 5. Takt an beim Tenor und Baß erscheinen.

Diese Art von Zusammensingen ist üblich beim russischen Bauernvolk und wirkt oft sehr reizvoll.

Durch die Vereinigung des Phantastischen mit Realem ist es Rimsky-Korssakow gelungen, seiner Oper eine wirksame, humoristische Färbung zu verleihen, welche die plumpe Volkskomik (die Figuren Panaß, des Kantors usw.) illustrieren. Die hervorragenden tonmalerischen Eigenschaften Rimsky-Korssakows zeigen sich besonders in der phantastischen, malerischen Szene in der Luft (2. Akt, Bild 6). Die Szene fängt mit einer stimmungsvollen Orchestereinleitung an, die eine prächtige Winterlandschaft malt, an welcher sich das blendende Ballett „Lied und Tanz der Sterne“ anschließt. Das „Sternenballett“ stellt vermutlich die Begegnung in der Luftweite zwischen den Lichtmächten (Sterne, Mond) und der dunklen Mächte dar. Der Komponist hat den ganzen musikalischen Reiz dieser Szene mit heimischen Mitteln ausgedrückt. Einerseits trägt das Ballett national-russischen Tanzcharakter, was die Mazurka und der Reigentanz zeigen, andererseits hat es religiösen Charakter (der Weihnachtschor der höllischen Mächte). Kühne harmonische Wendungen, durchsichtige Instrumentation, eigentümlicher Rhythmus machen diese Szene äußerst wertvoll. Ihres speziellen Charakters wegen entspricht die Oper vollständig der Benennung „Weihnachtsmärchen“.

Die Musik der Oper „Sadko“ bildet den Höhepunkt des absolut-nationalen Schaffens Rimsky-Korssakows. Sie ist, wie Karatygin sagt, „die Konzentration und Extrapolation der musikalischen Ideen des russischen Volkes“[1]).

Die Fabel der Oper in gedrängter Form:

Ein armer Lautensänger, namens Sadko aus Nowgorod, sitzt am Ufer des Ilmensees und klagt über sein kümmerliches Dasein. Da erscheint die Prinzessin Wolhowa, Tochter des Meerkönigs, bezaubert von seinen Liedern, in Begleitung ihrer Freundinnen und verspricht Sadko zum reichsten Mann von Nowgorod zu machen. Sie gibt ihm ein Netz, womit er drei goldene Fische fangen soll, die ihn reich machen würden. Sadko führt das Gebot aus und wird dadurch der reichste Mann in seiner Stadt. Er rüstet Schiffe aus und geht auf Reisen. Als er mitten auf dem Meere ist, wird es ganz still, und er kann nicht weitersegeln. Der Meerkönig erscheint und fordert ein Menschenleben als Opfer, danach würde er die Schiffe freilassen. Es wird gelost, wer sich ins Meer werfen soll, und das Los trifft Sadko.

Nun geht dieser in das Schloß des Meerkönigs, wo er liebenswürdig empfangen wird, der Meerkönig verspricht ihm seine Tochter, die Prinzessin Wolhowa, als Frau. In diesem Moment erscheint eine alte Heldengestalt, die alle Saiten auf Sadkos Laute zerreißt und das ganze Meerreich versenken läßt. Jedoch wird Sadko von der Meerestochter gerettet und ans Ufer gebracht, wo ihn die Bewohner Nowgorods jubelnd empfangen.

Die Harmonik in dem realistischen Teile der Oper ist verhältnismäßig einfach; dagegen in den phantastischen Stellen sehr eigenartig und bewegt sich

[1]) V. der Pals: „R. K.“ S. 27.

ausschließlich in kleinen Terznonen-Unterseptakkorden, kleinen Nonenakkorden und übermäßigen Akkorden, sehr reich und sinnvoll moduliert die Melodik teilweise in Ganztonschritten und chromatischen Melismen[1]). Derartige harmonische und melodische Besonderheiten sind beim Erscheinen der Prinzessin Wolhowa zu bemerken.

Die alten Kirchentonarten treffen wir als bezeichnendes Merkmal fast aller Melodien und Chöre. Zu erwähnen sind: das Lied Sadkos am Ufer des Ilmensees (2. Bild), das in E-moll = G-dur „äolisch" geschrieben ist.

Dann die Abschiedsarie Sadkos (5. Bild) in phrygischer Tonart, und das Lied der „Meerestochter" im 7. Bild in „dorischer" Tonart.

Interessante heimatliche Herkunft zeigt der Gesang des Lautensängers Neschata, „die Sage von dem Helden Wsesslawitsch", die dem russischen Volksepos entnommen ist (Beip. 13). Das Orchester illustriert ausgezeichnet die Worte Neschatas: „Und die Fische sind alle ins Wasser verschwunden" oder „Ein Vogel flog hoch in den Wolken", durch Flöten und Violinfiguren, so daß man sich ganz plastisch die Schwimmbewegungen der Fische, sowie den Flug des Vogels vorstellen kann.

Die Plastik der russischen Epensprache ist durch das sogenannte „epische Rezitativ" besonders lebendig und geschmeidig ausgedrückt. Diese „epischen Rezitative" ziehen sich als roter Faden durch die ganze Oper und verleihen dem Werk stark nationale Färbung. Ihr Wesen besteht darin, daß nicht nur der Ton dem Wort, sondern auch die Rhythmik der Melodie der Rezitation äußerst schmiegsam angepaßt ist (Beisp. 14). Als direktes Vorbild zu dieser Rezitation hatte Rimsky-Korssakow die überlieferten epischen Volksgesänge. Das Rezitieren von Heldengeschichten, Legenden unter Instrumentenbegleitung war in früheren Zeiten in Rußland sehr beliebt. Die Volksbarden, Skomoroschji genannt, bedienten sich, um eine geschmeidigere Wortintonation zu erreichen, einer gesanglichen Aussprache des Textes. Meistens kam noch die Begleitung eines Zupfinstrumentes hinzu, das der Sänger selbst spielte. Rezitierende Gesänge dieser Art enthalten z. B. die Epenzyklen „Rjabininskij" Balladen[2]). Man muß mit der russischen Sprache vertraut sein, um die verblüffende rhythmische Ausgeglichenheit zwischen Melodie und Text voll empfinden zu können.

Das „epische Rezitativ" tritt in der Oper bei folgenden Stellen besonders hervor: in dem Chor im ersten Bilde, dessen Rhythmus $^{11}/_{4}$ geradezu frappant wirkt. Ebenso bei dem schon erwähnten Gesang des Lautensängers Neschata: „Die Sage vom Helden Wseslawitsch", sowie bei vielen anderen Stellen in der Oper.

Wie trefflich und lebendig Rimsky-Korssakow die „alt-russische Volksmasse", sowie die „einzelnen sozialen Klassen" charakterisiert hat, beweist die Volksszene im 4. Bild, das das Nowgorodsche Marktleben darstellt. Diese Szene hat nicht nur Bedeutung als Schilderung der Lebensweise der alten Russen,

[1]) Vgl. Pals: „R.-K.", S. 54.

[2]) Eine Berührung der Frage findet sich teilweise in der Rimsky-Korssakowschen Selbstbiographie, S. 318.

sondern auch rein historischen Wert. Jede einzelne soziale Schicht der Nowgorodschen Bevölkerung ist charaktergetreu gezeichnet: Tagelöhner, Fischer, Händler, Auswärtige, alte Klatschweiber, Lautensänger (Skomorochji) usw. Der szenische Stimmungswechsel wird in die Musik übertragen und äußert sich in einer Art Rondo, in dem die charakteristischen Motive der einzelnen Schichten deutlich hervortreten, welche durchaus volkstümlich sind. Ähnliche Motive treffen wir auch in der Volksszene 1. Bild — Tanz der Gaukler. Der Komponist hat wiederum die realen, realphantastischen und reinphantastischen Gestalten in der Oper so aneinander geknüpft, daß jede einzelne Gestalt unidealisiert in ihrem natürlichen Lichte erscheint. Diese Behauptung ist sehr wichtig, denn sie zeigt Rimsky-Korssakow als Realisten auf romantischem Gebiet. Deshalb sind die dargestellten phantastischen, realphantastischen oder realen Situationen und Figuren wahrheitsgetreu und äußerst wirksam. Hinweisen möchte ich noch auf die phantastischen Szenen im 2. Bild, in welchem zwischen den kunstvollen, harmonisch sehr apart gestalteten, musikalischen Bildern eine Reihe von heimischen Weisen und Motiven erklingen: das Reigenlied Sadkos oder das Duett (Sadko und die Prinzessin) und das Chorlied der Begleiterinnen. Ebenfalls äußerst poetisch und ausdrucksvoll wirken die phantastischen Szenen im 6. Bild: die das Meerreich darstellen: der „Tanz der Flüsse und der Bäche“, ferner der reizvolle Tanz „der goldenen und silbernen Fische“. In dieser Szene sind wiederum Volksmotive verflochten, die durch das Lied Sadkos oder durch „das Hochzeitslied“ Ausdruck finden. Am plastischsten ist es dem Komponisten gelungen, die „Volksmasse“ in lebendigen Farben darzustellen. Aus allen den einzelnen Charakteren hat er ein einheitliches Bild „des russischen Volksmenschen“ gestaltet, dessen innere und äußere Physiognomie am deutlichsten aus den mannigfaltigen Volksszenen zu empfinden ist. Außerdem sind eine Menge von verschiedenartigen Affekten und Stimmungen in den Chören, Reigenspielen oder sonstigen mehrstimmigen Gesängen enthalten.

Die rein phantastische und märchenhafte Seite des Volksschaffens fand ihre erste musikalisch-poetische Wiedergabe, wie schon erwähnt, durch die Oper: Das Märchen vom Zaren Saltan (Sskaska o Zarje Saltanje) — Prolog und 4 Akte.

Den poetischen Impuls zu dieser Oper gab die gleichnamige Erzählung von Puschkin, welche Rimsky-Korssakow gemeinsam mit W. J. Bjelskij als Libretto bearbeitete[1]). Der Inhalt ist kurz folgender:

Der märchenhafte Zar Saltan begegnet auf einem Spaziergang durch die Stadt drei Schwestern, die miteinander ein interessantes Gespräch führen. Der Zar belauscht heimlich ihr Gespräch und erklärt sich gleich bereit, die geäußerten Wünsche zu erfüllen. So macht er die eine Schwester zur Bäckerin, die andere zur Weberin und die jüngste, die ihm einen Heldensohn zu schenken verspricht, nimmt er zur Frau.

Der Zar zieht in den Krieg. Seine Frau gibt in dieser Zeit einem Sohn das Leben und sendet dem Zaren einen Boten mit der Mitteilung. Die neidischen Schwestern aber vertauschen den Brief der Königin mit einem anderen, in dem sie das neugeborene Kind als Krüppel beschreiben. Der Zar gerät auf diese Mitteilung hin in Wut und befiehlt, die Königin samt dem Kinde in eine Tonne zu stecken und ins Meer zu werfen, was auch geschieht.

Das Kind wächst stündlich in der Tonne, und als diese zu einem Ufer heranschwimmt,

[1]) Vergl. Selbstbiographie R.-Korssakows, S. 328.

ist das Kind schon ein erwachsener Held. In demselben Augenblicke tötet der junge Prinz einen Kondor, der im Begriff war, einen Schwan zu rauben. Zum Dank verspricht ihm der Vogel, alle seine Wünsche zu erfüllen. Der Kondor ist ein Zauberer gewesen, der lange Zeit eine Stadt Ledenez verhext in seiner Gewalt gehalten hatte. Nun ist die Stadt befreit und das Volk empfängt seinen Befreier Gwidon jubelnd und wählt ihn zum Fürsten des Landes. Gwidon sehnt sich nach seinem Vater und bittet den Schwan, ihm zu einem Wiedersehen mit dem Vater zu verhelfen. Der Vogel verwandelt ihn in eine Hummel, und so fliegt Gwidon in das Land seines Vaters, gleichzeitig aber hat er Boten geschickt, die Zar Saltan nach Gwidons Land einladen sollen. Die neidischen Schwestern suchen den Zaren von seinen Absichten, der Einladung zu folgen, abzuhalten.

Die Hummel (Gwidon) sticht sie aus Rache für ihre Ränke in die Augen und fliegt trotz eifriger Verfolgung davon. Gwidon ist in sein Land zurückgekehrt. Er wünscht sich eine Frau. Der Schwan, der seine Sehnsucht kennt, verwandelt sich in eine Prinzessin Schwanhilde, welche Gwidon zur Frau nimmt. Nun kommt auch der eingeladene Zar Saltan. Nachdem Gwidon ihm alle Sehenswürdigkeiten seines Landes gezeigt hat, gibt er sich ihm als seinen Sohn zu erkennen; es folgt ein Jubelfest.

Die nationalen Eigenschaften der Musik dieserOper zeigen sehr große Ähnlichkeiten mit denen der anderen Opern. Zu betonen wäre wiederum der originelle Aufbau der Chöre. Die melodischen, harmonischen, rhythmischen und kontrapunktischen Reize der Volkslieder sind kunstvoll und mit großem Verständnis ausgenützt. Bewundernswert ist der weibliche Chor C-dur nach dem ersten Zwischenakt (Marsch des Zaren Saltan) streng im heimischen Stil gehalten. Das Thema des Chores ist einer charakteristischen Volksmelodie, einem Wiegenlied, entnommen, dessen Motive noch weiter (in H- und B-dur) im Verlaufe des ersten Aktes erscheinen und als Charakterisierung der seelischen Stimmung (Wiegengesänge der Ammen) dienen.

Rhythmische und kontrapunktische Eigentümlichkeit besitzt der Chor des ersten Aktes in der Szene, in der die Verstoßung der Königin und des Kindes mitgeteilt wird. Die nervöse, gespannte Stimmung dieser Szene hat der Komponist trefflich durch die unsymmetrisch aufgebauten Rhythmen ($\frac{5}{8}$) ausgedrückt. Durch die originelle kontrapunktische Behandlung der Stimmen hat er die wechselnden Vorgänge der Szenen schildern wollen (Beisp. 15).

Harmonisch sehr interessant ist der Chor (Ende des 2. Aktes) bei der Begrüßung Gwidons durch die Bewohner der Stadt Ledenez, der auf einem kirchlich aufgebauten Thema komponiert ist. Bei der harmonischen Bearbeitung mancher Volksmotive und Melodien pflegt Rimsky-Korssakow sich besonderer Mittel zu bedienen, die die betreffende Stimmung kraß hervortreten lassen. So ist z. B. das „Lied des sprechenden Eichhörnchen" (im 4. Akt) komponiert, das nur auf einer harmonischen Unterlage von parallelen Quinten aufgebaut ist.

Ich möchte noch auf die kompliziert gestalteten Rhythmen des Liebesduetts zwischen Gwidon und der Prinzessin Schwanhilde hinweisen (2. Bild des 4. Aktes). Der erste Takt ist $\frac{2}{2}$; der zweite $\frac{3}{2}$; der dritte $\frac{2}{2}$; also ungerader Takt in $\frac{3}{2}$ und gerader in $\frac{2}{2}$; dadurch ergibt sich der komplizierte Takt $\frac{2}{2} + \frac{3}{2} = \frac{5}{2}$.

Noch sonderbarer in rhythmischer Beziehung erscheint der Chor „der Jungfrauen" (in demselben Akt), in welchem eine regelmäßig aufgebaute Periode von 8 Takten unregelmäßig und kompliziert aufgebaute Takte enthält. Beim geraden Takt ergibt sich also die Mischung $\frac{3}{4} + \frac{4}{4} = \frac{7}{4}$ und beim ungeraden $\frac{3}{4} + \frac{4}{4}$ (Beisp. 16).

Bekannt ist die Vorliebe, welche Rimsky-Korssakow für die Klangeigenschaften der Naturwesen und der Naturerscheinungen hegt. Der Ursprung dieser Vorliebe wurzelt wohl in der Volkspoesie-Musik, wo diese pantheistisch eingestellte Phantasie der alten Slawen sich die Naturwesen und Erscheinungen als Wesen mit menschlichen Eigenschaften vorstellte mit bestimmter Sprache, deutlichen und deutbaren Empfindungen und Gefühlen. Wir brauchen bloß die Seiten des sehr großen Zyklus von russischen Märchen durchzublättern, um uns zu überzeugen, wie reich und groß die Kombinationsgabe der alten Russen war. Die Oper „Zar Saltan", ein Produkt solcher pantheistischen Ideen der Slawen, zeigt Aneignung und breite Verwendung solcher Klangnachahmungen. Poetisch-musikalische Imitation der Stimmen der Naturwesen und -erscheinungen, deren Ausführung dem Orchester gegeben ist. Deshalb ist die Verarbeitung solcher Situationen im „Zar Saltan" eine sinfonische; sie zeigt musterhaftes Instrumentationskönnen. Das Brausen des stürmenden Meeres ist treffend durch Kontrafagottfigurationen nachgeahmt. Dann die eigenartigen Xylophontöne, die den Gesang des Eichhörnchens begleiten (4. Akt). Der Schrei des Schwanes wird durch Oboe mit englisch Horn imitiert. Ferner die Glockentöne, welche die zarten Morgenstrahlen darstellen (1. Akt beim Erwachen der verhexten Stadt Ledenez).

Ein rein instrumentales Werk, entsprossen dem phantastisch märchenhaften Volksgesängen, ist die sinfonische Dichtung für großes Orchester: „Das Märchen" („Sskaska"). Ihre nationalen Züge bestehen erstens in der eigenartigen kontrapunktischen Behandlung der Volksmotive. Das in nationalem Ton gehaltene Thema im Anfang der 3. Episode ist sinnvoll durch kontrapunktische Figuration verziert, welche dem Thema einen geheimnisvollen Ton verleiht — eine Methode, deren sich der Epensänger instinktiv bediente, indem er selbst die eine Stimme sang und zu gleicher Zeit sich mit der Gitarre oder Balalaika begleitete; die Begleitung trug dann durch Figurationen den Charakter einer Gegenstimme. Die Instrumentation des Werkes ist sehr reich an Farben und entspricht dem phantastischen Charakter der Dichtung. Die Harmonik zeigt große Ähnlichkeit mit der Oper „Schneeflöckchen".

Da die folgenden musikalischen Werke des Meisters: die Märchenoper „Das goldene Hähnchen" (Zolotoi Petuschok), sowie die rein instrumentale „Antar" und „Scheherezade" in sich verwandte Merkmale und Eigenschaften tragen, welche diese als orientalisch-russische kennzeichnen, so werde ich mich nur auf eine allgemeine Analyse der orientalisch-russischen Eigenschaften dieser Werke beschränken. Die Heimat der orientalisch-russischen Musik ist der Kaukasus, wo Glinka erst auf ihre eigentümliche Besonderheit aufmerksam wurde. Das kaukasische Volk, das halbasiatischer, halbslawischer Herkunft ist, hat sich vermutlich im Laufe der Jahrhunderte manches aus der slawisch-russischen Musik angeeignet und in seine eigene Volksmusik übertragen, so daß die heutige kaukasische Volksmusik nichts anderes als eine Mischung orientalisch-russischer Elemente ist; sie hat schon eine bestimmt geformte Physiognomie, die ziemlich von ihren Urbildern abweicht.

Rimsky-Korssakow hat es verstanden, sich die Eigenschaften der orientalisch-russischen Musik anzueignen und in neuer poetischer Gestalt wiederzugeben.

Auch die Märchenoper „Das goldene Hähnchen" zeigt meiner Ansicht nach trotz ihres rein russischen Sujets in ihrer Musik mehr orientalische als altslawische Eigenschaften, deshalb wird sie unter den orientalisch-russischen geführt und gemeinsam mit diesen untersucht.

Das hervortretendste Moment der Musik dieser Werke ist zweifelsohne ihr eigentümlicher melodischer Aufbau sowie ihre Harmonik und Rhythmik. In erster Linie sei hier die stark chromatische Struktur dieser Melodien erwähnt, wie dies Beisp. 17 („Das Goldhähnchen") zeigt. Solche chromatische Gänge dienen zum Ausdruck einer geheimnisvollen und schwülen Stimmung. Gesangliche Verzierungen, wie allerlei Triller usw., sind für die orientalisch-russischen Melodien besonders charakteristisch, welche diese einerseits zart und duftig, andererseits leidenschaftlich und erotisch gestalten.

Diese Mannigfaltigkeit in der melodischen Struktur der orientalisch-russischen Musik ergibt und fordert einen komplizierten harmonischen Aufbau, der auch dem Komponisten gut gelungen ist. Solchen Fall haben wir bei dem Beisp. 17, dessen chromatische Struktur auf die harmonischen Unterlagen (verminderte Septakkorde über einem Orgelpunkt, chromatisch abwärts steigend) noch leuchtender wirkt. Eigentümlich sind noch die öfters vorkommenden dissonierenden Harmonien, die eine entsprechende exotische Wirkung hervorbringen, oder die sonderbare Tonleiter, die Rimsky-Korssakow entsprechend den harmonischen Anforderungen gebildet hat, mit folgender Gestalt: Ganzton, Halbton, Ganzton usw., die über Durdreiklang mit einer kleinen Terz Zwischenraum aufgebaut sind (Beisp. 18). Auch die harmonische Struktur des ersten Satzes der „Scheherezada" (Allegro non troppo) ist sehr interessant wegen ihrer im heimischen Ton gehaltenen kühnen Wendungen.

Das aber, was den Melodien erst die richtige orientalische Farbe gibt, ist der Rhythmus, der meistens langgezogen ist, mit unregelmäßigen Betonungen, die nicht auf die schweren Taktteile fallen. Dabei ist zu erwähnen, daß man selten die komplizierteren ungeraden Metren wie $\frac{7}{8}$, $\frac{11}{4}$ usw. trifft, sondern fast nur die geraden, oder ganz einfache ungerade wie ($\frac{3}{8}$). In der eigenartigen Mischung der Länge und Kürze der Notenwerte eben liegt die Besonderheit des Rhythmus. Es sind deren zweierlei zu unterscheiden: der langgezogene und der Tanzrhythmus. Das in Beisp. 19 angegebene Andantino in $\frac{3}{8}$ Takt, das äußerlich sehr einfach zu sein scheint, hat in Wirklichkeit eine eigentümliche Rhythmik: seines rhythmischen Ganges, sowie seiner Notenmischung nach könnte man es eher als $\frac{2}{8}$ taktig bezeichnen, wozu auch die $\frac{1}{8}$ Pause im Anfang verleiten konnte. Betrachten wir es aber gründlicher, so stoßen wir bald auf seinen wahren Rhythmus, der ihn unbedingt als $\frac{3}{8}$-taktig kennzeichnet. (Die Betonungen auf die Noten fis, e, und h, fallen auf schwache Taktteile.) Die Begleitung der Streicher im Pizzicato verstärkt nicht nur die rhythmische Eigenschaft der Melodie, sondern wirkt auch koloristisch durch die Klangnachahmung der orientalischen Schlaginstrumente.

Als reizvollen Tanzrhythmus hebe ich den Tanz der Königin im 2. Akt des „Goldenen Hähnchen" hervor. Typisch orientalischen Rhythmus enthält ebenfalls die Melodie (alla marcia, „Antar" 3. Satz, 1. Thema), in welcher die Einteilung der Notendauer unregelmäßig ist. Das orientalisch-russische Kolorit hat Rimsky-Korssakow noch durch die meisterhafte Instrumentation verstärkt. Obwohl sie an manchen Stellen etwas übertrieben klingt, so bleibt sie ihrer Bestimmung, den heimischen Zug zu unterstützen, treu. Der Reichtum an Klangfarben ist sehr groß. Außer den üblichen Instrumenten des großen sinfonischen Orchesters kommen noch Harfe und sämtliche Schlaginstrumente dazu, die sich vollkommen dem prächtigen und pompösen orientalrussischen Stil anpassen.

In der Oper „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch" berühren sich eng das Volksepos und die geistlich-religiösen Anschauungen der alten slawischen Christen.

Die Eigenschaften des Volksliedes und die Eigenschaften der altrussischen Kirchenmusik mit all ihren melodischen, rhythmischen, harmonischen und instrumentalen Merkmalen sind sehr kunstvoll miteinander verbunden. Die Handlung der Oper ist folgende:

Wsewolod, der Sohn des Fürsten von Kitesch, der sich bei der Jagd in einem großen, dunklen Wald verirrt hatte, kommt plötzlich vor eine Hütte, in welcher die schöne Jungfrau Fewronia sitzt, umgeben von Vögeln und Tieren, die sie füttert. Entzückt von ihrer göttlichen Schönheit bittet sie der junge Fürst, seine Frau zu werden; sie nimmt seinen Antrag an. Nun kommt Wsewolods Gefolge, das die junge Braut nach Kitesch geleitet. In dem kleinen Kitesch empfängt das Volk Fewronia jubelnd. Noch im Moment der Begrüßung aber ertönen wieder Hörner in der Ferne — die Tataren nahen. Das Volk läuft verwirrt umher und sucht sich zu verstecken. Die galoppierenden Tataren töten die Bewohner der Stadt und nehmen Fewronia gefangen. Gefangen wird auch noch ein Taugenichts und Trinker, Grischka, dem die Häuptlinge versprechen, das Leben zu schenken, wenn er ihnen den Weg zu der großen Stadt Kitesch zeigt. Der Taugenichts erklärt sich bereit, und so ziehen die Tataren nach dieser Stadt. Die Schlacht findet vor den Stadtmauern statt. Wsewolod ist gefallen. Sein Heer ist vernichtet. Der allmächtige Gott aber rettet die heilige Stadt Kitesch vor der Zerstörung durch die Tataren, indem er sie in den See versenkt. Dadurch erschreckt, läuft das ganze Heer der Tataren davon, und Fewronia gelingt es, zu entfliehen; sie befreit selbst den Trinker Grischka. Die beiden laufen in einen Wald. Grischka, dem sein schmutziges Gewissen keine Ruhe läßt, wird verrückt, und läuft von Fewronia weg. Todmüde legt sich diese nieder und schlummert ein. Da entzünden sich Kerzen an den Bäumen und es erscheint der Geist des gefallenen Wsewolod, der Fewronia als Braut in die erlöste Stadt Kitesch führt. Die Oper endet mit der Vermählung der beiden in der Kirche der erlösten Stadt.

Fast das ganze Werk ist von jener erhabenen kirchlichen Stimmung durchdrungen, die der russischen Kirchenmusik zugrunde liegt. Schon im Anfang bei der Schilderung der Ruhe des Waldes, in dessen Mitte Fewronia sitzt. empfindet man sie. Die Musik dieser Szene klingt wie ein Hymnus an den Allmächtigen, sie preist seine unbegrenzte Liebe zu den Naturwesen. Das Motiv „Der Wald ist meine Kirche", das einer kirchlichen Melodie entnommen ist, zeigt diese Stimmung (Beisp. 20).

In der Stille des Waldes klingen sehr poetisch die Stimmen der Vögel und Tiere, deren Motive heimische Züge tragen.

Diese religiöse Färbung zieht sich durch die ganze Oper, besonders stark wird sie aber durch die Chöre ausgedrückt. Das Tongewebe dieser Chöre trägt einerseits den Charakter des Volksliedes, andererseits den Charakter der

Kirchenmusik. Solche Beispiele bieten die Chöre im 2. Akt der Oper, wo die Bevölkerung des kleinen Kitesch Gott um Erbarmen anfleht. Derartige Gesänge von doppeltem Charakter sind sehr eigentümlich für das russische Volk. Die demütige Frömmigkeit sitzt so fest in der Seele des Russen, daß es sehr schwer ist, eine Grenze zwischen dem Weltlichen und Religiösen zu ziehen. Aus ähnlichen Quellen stammt auch der Begrüßungschor (2. Akt). Rein religiös-kirchlichen Charakter zeigt der Volkschor im 3. Akt, wenn das Volk die Mutter Gottes um Hilfe bittet (Beisp. 21).

Das Stück erinnert stark an die russischen Kirchengesänge. Die Harmonik der Oper vereinigt alle die bisher untersuchten nationalen Eigenschaften noch kunstvoller und vollendeter. Durch die Verknüpfung des Volksliedes mit den religiös-kirchlichen Gesängen, die meistens homophon sind, ist ein neuer Zug in das Tongewebe der Oper gebracht worden. Dadurch klingen die Gesänge etwas ruhiger und abgerundeter. Als Beispiel verweise ich auf die Szene im 6. Akt beim Angriff der Tataren. Den gleichen Charakter trägt auch die Vermählungsszene im letzten Akt der Oper. Hier erscheint das Motiv 1 „Der Wald ist meine Kirche" in Begleitung einer kontrapunktischen Figur.

Auf die vielen einzelnen typischen Volksszenen in der Oper will ich hier nicht hinweisen. Als etwas Besonderes zeigt sich nur die Volksszene vor dem Hauptplatz in dem „kleinen Kitesch", die einen ähnlichen Charakter hat wie die Marktszene von „Sadko". Auch diesmal ist es dem Komponisten trefflich gelungen, das Heimische in seinen ausdrucksvollsten Zügen darzustellen. Die Musik der Szenen wirkt äußerst koloristisch und lebhaft durch die Motive (Beisp. 22).

In der Oper entwickelt sich das ganze tonmalerische Talent Rimsky-Korssakows. Die prachtvollsten Tongemälde bilden die Waldszenen (2. und 4. Akt). In dem letzteren bewegt sich die Harmonik in eigenartigen, enharmonischen Gängen und übermäßigen Akkorden, was der Waldstimmung eine erhabene poetische Farbe verleiht. Dieses Werk des Meisters kann als der höchste Ausdruck seines musikalischen Nationalismus bezeichnet werden.

Unsere stilkritische Studie ist zu Ende. Sie erhebt keinen Anspruch darauf, eine erschöpfende Behandlung und Untersuchung dieser Frage zu sein, sondern ist nur ein Versuch, den Schlüssel zur Erkenntnis der nationalen Physiognomie Rimsky-Korssakows zu geben.

Nachwort

Nikolai Andrejewitsch Rimsky-Korssakow war einer der letzten Zeitgenossen des lebendigen russischen Volksliedes. Schon während der letzten Dezennien im Leben des Meisters begannen die alten russischen Volkslieder allmählich aus dem Volksmund zu verschwinden. Die westeuropäische Zivilisation, die jetzt schon bis in den tiefsten Winkel des russischen Reiches gedrungen ist, hat die bis dahin unberührten alten Sitten und Gebräuche zu sehr beeinträchtigt. Darum erscheint uns heute das Werk Rimsky-Korssakows als letzter poetisch-musikalischer Ausdruck der ureigenen Regungen und

Empfindungen der russischen Seele. Seine aus dem Geiste der Volksmusik entstandenen großartigen musikalischen Schöpfungen werden von nun ab eine lebendige Quelle zur Erforschung der der alten russischen Volksphysiognomie eigentümlichen Züge.

Mögen die künftigen Generationen Rußlands sich eingehender mit den Werken dieses unermüdlichen und genialen Kämpfers ihrer Nationalität beschäftigen!

Anhang 1

Die wichtigsten Daten im schöpferischen Leben N. A. Rimsky-Korssakows, chronologisch dargestellt[1])

6./18. März 1844	Geburt (in der kleinen Provinzstadt Tichwin des nowgorodschen Gouvernements).
1850	Erster Klavierunterricht bei K. Unkowskaja, dann bei Olga Fell.
1855	Der erste Kompositionsversuch (ein Duett für 2 Stimmen mit Klavierbegleitung).
1856	Eintritt ins Kadettencorps (Marine) in Petersburg.
1860	Klavierunterricht bei F. A. Canille (Pianist).
November 1861	Die *Bekanntschaft und Einführung in* den *Balakirewschen* Kreis (M. A. Balakirew, Cui, Mussorgsky, W. Stassow).
1862	Entstehung der ersten Sinfonie (Es-moll).
1862/65	Die Weltumsegelung auf dem Kreuzer „Almas" als Marineoffizier.
Herbst 1865	Zurück zur Musik. Die Vollendung und Uraufführung der 1. Sinfonie (durch Balakirew).
Sommer 1866	Interesse für russische Volkslieder. Entstehung der „Ouverturen über russische Volkslieder" und der „Serbischen Fantasie".
Juli, September 1867	Die Komposition der sinfonischen Dichtung „Sadko" (Aufführung 9. Dezember).
Winter 1867/68	Der Besuch Hector Berlioz' in Petersburg. Entstehung der Programmsinfonie „Antar" in Berlioz' Art.
Sommer 1868	Reise ins innere Rußland und Erwachen des Interesses für die russische Vergangenheit (slawische Zeiten) und die Mythologie. Gedanke an „Pskowitjanka" (Das Mädchen von Pskow).
5. Januar 1869	Tod A. S. Dargomijskys; 10. März Uraufführung „Antars".
1869/70	Die Komposition „Pskowitjankas".
Sommer 1871	Die Berufung Rimsky-Korssakows zum Professor der praktischen Komposition und Instrumentation, sowie als Lehrer der Orchesterklasse des Konservatoriums in Petersburg.
30. Juni 1872	Die Hochzeit Rimsky-Korssakows mit N. N. Purgold.
1873	Die Uraufführung der Oper „Pskowitjanka" in Petersburg; Mai-Ernennung R.-K.'s zum Inspektor aller Musikkapellen der Flotte, Komposition der 3. Sinfonie (C-dur).
18. Februar 1874	Erstes öffentliches Auftreten als Dirigent (Aufführung der 1. bis 3. Sinfonie).
1874/76	Zurück zur Selbstschulung; Ernste Beschäftigung mit Kontrapunkt, Harmonie; Studium und Sammeln alter russischer Volkslieder; Beginn seiner schöpferischen Tätigkeit als bewußter Nationalist.
	Bearbeitung der Opernpartituren Glinkas.
	Bearbeitung Pskowitjankas.
1877/78	Entstehung und Vollendung der Oper „Mainacht", Beginn der Meisterperiode.
Sommer 1879	Komposition des „Märchen" für großes Orchester.
9. Januar 1880	Uraufführung der „Mainacht". Beginn der Oper „Schneeflöckchen".
16. März 1881	Tod M. P. Mussorgskys.

[1]) Nach den Werken von: N. van den Pals: N. Rimsky-Korssakow; Igor Glebow: N. A. Rimsky-Korssakow; N. A. Rimsky-Korssakow: Selbstbiographie, zusammengestellt.

29. Januar 1882	Uraufführung des „Schneeflöckchen" (Petersburger Marientheater).
Sommer 1882	Bearbeitung der Mussorgskyschen Oper „Howansky". Bekanntschaft mit M. P. Belajeff.
Februar 1883	Übernahme der Regent- und Harmonieklasse der Hof-Sängerkapelle, Studium der russ. Kirchengesänge.
Frühling 1884	Neubearbeitung der ersten Sinfonie (jetzt E-moll).
1885/86	Projekt, Organisation und Gründung des M. P. Belajeffschen Musikverlag; Gründung der russ. sinf. Konzerte (Oktober 1886).
15. Februar 1887	A. P. Borodins Tod; Sommerarbeit über Borodins Oper „Fürst Igor"; „Spanisches Capriccio".
Januar 1888/89	„Scheherezade" und die „Osterouverture". Einstudierung R. Wagners „Ring des Nibelungen".
1889/90	Beginn und Vollendung der Oper „Mlada".
1890/91	Neubearbeitung der Oper „Pskowitjanka".
2. Oktober 1892	Uraufführung der Oper „Mlada" (Petersburg, Marientheater).
Sommer 1894	Komposition der „Weihnacht"; Anfang der Oper „Sadko".
21. November 1895	Uraufführung der „Weihnacht" (Petersburg, Marientheater).
Sommer 1896 1897/98	Vollendung Sadkos: Höchster Standpunkt seines Nationalismus. Komposition der Kantate „Switesjanka", über 40 Kunstlieder, des Einakters „Mozart und Salieri" und der Oper „Wera Scheloga". Uraufführung „Sadkos" (Moskau, bei der Operntruppe S. J. Mamontows. Uraufführung der Oper „Wera Scheloga", ebenda (25. Dezember 1896).
1899	Komposition der Oper „Das Märchen vom Zaren Saltan".
1900	„Zar Saltan" auf der Bühne des Solowodnikowstheater (Moskau).
Sommer 1902	In Heidelberg; Komposition der Oper „Pan Woewoda". Neue Instrumentation der Oper „Der Steinerne Gast" Dargomijskys.
Dezember 1902	Uraufführung der „Unhold ohne Seele" (Moskau).
Frühling 1903	Erste Skizzen und Arbeit über die Oper „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch".
Sommer 1903	Dezember: Uraufführung des „Märchen vom Zaren Saltan" (Petersburg, Privatoper Fürst Zerettellis).
Sommer 1904	Vollendung der „Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch".
2. Oktober 1904	Uraufführung der Oper „Pan Woewoda" (Privatoper von Fürst Zeretelli, Petersburg).
19. März 1905	Die Entlassung als Professor des Petersburger Konservatoriums infolge der politischen Unruhen; Verbot der Aufführung seiner Werke.
1906/07	Komposition der Oper „Das Goldene Hähnchen".
7. Februar 1907	Uraufführung des bedeutendsten Werkes, der Oper „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch" in Petersburg, Marientheater.
16.—19. Mai 1907	Gastierung in Paris als Dirigent. I. u. II. Konzert. (Russische Musik.)
November 1907	Die Ernennung zum korrespondierenden Mitglied der Pariser Akademie der Wissenschaften und der Kunst.
1908	In der Nacht des 7. zum 8./23. Juni erlag Rimsky-Korssakow einer Herzparalyse.

Anhang 2 — Notenbeispiele




Bsp. 2
Tempo di polacca.
Bsp. 3
Bsp. 4 a
Allegro
Bsp. 4 b
Ob.
Bsp. 5 a
Chor
Bsp. 5 b
Bsp. 6
Bsp. 7
Finalchor
Reigenchor


Bsp. 8
Redowatanz
Bsp. 9
Bsp. 10a
Bsp. 10 b
Bsp. 11
Bsp. 12
Bsp. 13
Baß-Laute
Recit.
Bsp. 14
Ka - bji bji - la u me - nja so - lo - ta kas - na
Bsp. 15
Bsp. 16
usw.
Bsp. 17


Bsp. 18
1/2 1/1 1/2 1/1 usw.
kl. Terz kl. T. kl. T.
Andantino
(Scheherezada)
Bsp. 19
usw.
Bsp. 20
Bsp. 21
Bsp. 22

Stiftungstag des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg

Von

Theodor W. Werner, Hannover

In Jahresfrist wird das vom Fürsten von Schaumburg-Lippe gestiftete, von Carl August Rau bis zu seinem frühen Tode aufgebaute, von Max Seiffert dann mutig und klug durch die Jahre deutschen Niederbruchs und deutscher Verarmung gesteuerte Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg sein erstes Jubelfest feiern. Unter dem Schatten dieses großen Ereignisses stand der heurige, der neunte Stiftungstag. Seinem feierlicheren Nachfolger wünschen wir das gleiche, durch persönliche Gegenwart bekundete Interesse der Gesellschaft der Freunde des Instituts; lieber aber möchten wir ihm noch das Erscheinen einer so hohen Zahl von Mitgliedern gönnen, daß das numerische Verhältnis zwischen Laienbrüdern und Chorherren als normal bezeichnet werden dürfte.

Die Verlegung des Sitzes der Gesellschaft der Freunde von Leipzig nach Bückeburg hat sich als segensreich erwiesen: so besteht an dem Orte, wo das Institut mit seinen verschiedenen Abteilungen untergebracht ist, jetzt ein Kreis von Menschen, der sich näher mit einer Einrichtung verbunden fühlt, über deren Sinn und Ziele er nunmehr unterrichtet ist, während die wichtigen und ohne freundschaftliche Gesinnung gar nicht vorstellbaren Geschäfte kaufmännischer Art von dem Mittelpunkte des deutschen Buchhandels aus geleitet werden. Doch erscheint es wünschenswert, die Gesellschaft auch über das Land und über den Ring der speziell Interessierten zu verbreiten. Zwar gibt es in diesen betrüblichen Zeiten ja kaum mehr eine öffentlichen und idealen Zwecken dienende Anstalt, die nicht schon den Mantel solcher Gesellschaftsbildung fröstelnd um die Schultern gelegt hätte; zwar wäre es gewiß schön, könnte man in eigener Machtfülle trotzend Sturm und Not überdauern; aber die Zeiten sind schwer für jeden, und da ist es ein natürlicher Vorgang, wenn sich eine Verteilung der Last auf viele Schultern schließlich ergibt. Namentlich die jüngeren Fachgenossen sollten ihr Ohr dem Werberufe nicht verschließen: kommt ihnen doch die vom Institut im Stillen geleistete Arbeit zunächst zugute! An der Spitze der Gesellschaft der Freunde des Instituts steht der liebenswürdige und tatkräftige Kommerzienrat Herr

P. Hillmann in Bückeburg; der Jahresbeitrag von zwanzig Mark kann in vier Raten entrichtet werden.

Das Institut hat der Gesellschaft seiner Freunde durch M. Seifferts Mund den Dank für den von ihr schon geleisteten Beistand sagen lassen; auch der schaumburg-lippischen Regierung und dem Landtage, der preußischen Akademie der Künste und dem Kultusministerium ist das Institut verpflichtet. Zu Senatoren wurden die Herren H. Abert und Th. Kroyer gewählt. Die Herren Scheurleer und Adler konnten ihren siebenzigsten, Herr P. Wagner den sechzigsten Geburtstag, Herr W. Altmann das vierzigjährige Berufsjubiläum feiern. —

Der Festvortrag, den in gut besuchter öffentlicher Sitzung Herr Professor Johannes Wolf von der Berliner Universität hielt, galt dem Gedenken Carl Marias von Weber, dessen Todestag sich zwei Wochen zuvor (am 5 Juni) zum hundertsten Male gejährt hatte. Die plastische Klarheit, mit der das Bild des, wie mitgeteilt wurde, aus badischer Bauernfamilie stammenden Meisters vor dem Hörer erstand, ergab sich aus der gedanklichen Zucht, mit der der Redner sein Thema durchdrang. Er schloß seine Ausführungen an die von Weber selbst gewollte Ordnung an, als er die charakteristische Erscheinung als nachschaffenden Künstler (Klavierspieler, Sänger, Dirigent), als schaffenden Komponisten (von Messen, Symphonien, Kammermusik, Klaviermusik, Tänzen, Liedern, Chören und Opern) und als geistvollen ästhetischen Denker schilderte. Als Weber im Jahre 1810 den „Harmonischen Verein" gründete, lag ihm die Frage auf der Seele, warum „die Töne so vieler fertiger Komponisten kein Leben von sich hauchen und nur als Schall dem Ohre schmeicheln, nicht aber als Wort zur Seele dringen". Vier Jahre früher war seine erste Symphonie in C-dur entstanden, deren Ecksätze, vom Landesorchester unter Herrn Karl Bachmanns gewissenhafter Leitung gespielt, den schönen Festvortrag einrahmten.

Am Vorabend des Stiftungstages hatten geschätzte Berliner Künstler Proben aus Webers kammermusikalischem Schaffen gegeben: die Herren Karl Klingler (Geige), Francesco v. Mendelssohn-Bartholdy (Violoncello) und Richard Rößler (Klavier) spielten, herzlich gefeiert, das Trio (op. 63) in G-moll, dessen eigentümliche Klangfärbung bei der Ersetzung der Flöte durch die Geige allerdings nicht ganz zu ihrem Recht kam. Mit Hilfe des vortrefflichen einheimischen Kammervirtuosen G. v. Fossard wurde das in klassizistischer Grundlage verwurzelte, doch an fesselnden Einzelheiten reiche und immer wieder anziehende Klavierquartett in B-dur als Hauptstück dargeboten. Die Variationen über ein norwegisches Thema für Geige und Klavier (op. 22) hatten einen überaus schweren Stand: bei dem abendlichen Mahle nämlich griff Herr Klingler zur Geige und spielte eine Variationenreihe aus älterer Zeit; er spielte sie mit solcher technischen und geistigen Vollendung, daß niemand sich dem Banne zu entziehen wußte; er spielte sie so versunken und durchbebt, daß dies Wunderwerk schließlich zum künstlerischen Mittelpunkte des Festes wurde — Bachs Chaconne.

Carl Maria von Weber

Öffentlicher Festvortrag, gehalten in Bückeburg am 21. Juni 1926

Von

Johannes Wolf, Berlin

Es war am 5. Juni 1826, als die bange Nachricht von London durch alle Lande flog, daß der Meister des „Freischütz", Carl Maria von Weber, dahingegangen sei. Wer hatte nicht Mitgefühl mit dem tragischen Geschick, das ihn, den müden und todsiechen Künstler, bei Aufführung von Oberon und Freischütz noch einmal alle auch nur erdenklichen Ehren eines schaffenden Musikers genießen läßt, um den von brennender Sehnsucht nach den Seinen verzehrten Mann kurz vor der Heimkehr auf fremder Erde entschlummern zu lassen? Ein Jahrhundert ist seitdem verflossen — ein Prüfstein für die Ewigkeitsbedeutung eines Meisters. Wer lebt denn von jenen Musikern, die damals als die Helden des Tages galten, noch in der heutigen Praxis? Wo sind die Moscheles, Hummel, Himmel, Dussek, Zelter, Bernhard Anselm Weber, Fesca, Reichardt, wo die Salieri, Sarti, Morlacchi, Righini, Spontini und wie sie alle heißen, die um die Führung rangen? Verblaßt und verstummt gegenüber der natürlich quellenden Kraft des Genies. Kein Meister erster Größe ist Weber, aber ein Schaffender, dessen Wirken aus der geschichtlichen Entwicklung deutscher Kunst nicht wegzudenken ist.

In Eutin war Weber am 18. Dezember 1786 geboren. Um den Adel seines Geschlechts ist es schwach bestellt. Wie jüngst durch Hefele dokumentarisch nachgewiesen worden ist, stammt diese Familie Weber nicht, wie bisher angenommen worden ist, aus Alt-Österreich, sondern aus dem Breisgau und ist bäuerlicher Herkunft. Den Adel verdankt der Vater seiner eigenen Gnade. Er war überhaupt eine abenteuerliche Natur, ein Boheme, der bald Soldat, bald Verwaltungsbeamter, jetzt Musiker, jetzt Schauspieldirektor ruhelos durchs Leben stürmte und wie der Vater Beethovens von dem Ehrgeiz geplagt wurde, in seinem Kinde die wunderbare Entwicklung Wolfgang Mozarts sich wiederholen zu sehen. Reizte doch dies Vorbild ganz besonders, seitdem seine Nichte Konstanze mit Mozart ehelich verbunden, dieser ihm also verwandt geworden war. Wohl der Gedanke, ihm die gleiche Ausbildung zuteil werden zu lassen wie dem jungen Mozart, führte, nachdem tüchtige Lehrer

wie Heuschkel in Hildburghausen, Michael Haydn in Salzburg und Kalcher in München den ersten musikalischen Unterricht des Knaben bis zum freien Schaffen geleitet hatten, und nach dem kurzen Abirren auf das Gebiet der frisch emporblühenden Lithographie, ihn zu dem Plane, dem damals anerkanntesten Meister Joseph Haydn seine Vollendung anzuvertrauen. Zwar scheiterte diese Absicht. Immerhin kam der junge Weber hier in Wien mit jenem Musiker in Berührung, der, so scharlatanmäßig auch sein Auftreten jeweils war, doch eine tiefgehende Wirkung auf seine Zeit ausgeübt und eine wirkliche Schule gegründet hat, mit dem Abt Vogler. Mag man über seine Schüler Bernhard Anselm Weber, über den als Kirchenmusiker braven Gänsbacher und den als Theoretiker besonders tüchtigen Gottfried Weber denken wie man wolle: ein Mann, der einen Carl Maria von Weber und einen Meyerbeer zu bilden verstand, kann nicht unbedeutend gewesen sein. Der straffe harmonische und kontrapunktische Unterricht, die eingehende Analyse der Meisterwerke der Tonkunst und die kritische Schulung, die sich selbst an die Größe Bachs heranwagte, ist sicherlich Weber nur zum Vorteile ausgeschlagen. In einem noch kindlichen Alter sehen wir ihn bereits an der Spitze eines nicht ganz unbedeutenden Theaterunternehmens in Breslau. Hatte München seine erste Oper „Die Macht der Liebe und des Weines" entstehen sehen, brachte der Freiberger Aufenthalt neben seinen lithographischen Versuchen seine zweite Oper „Das Waldmädchen" und entstand 1801 in Salzburg sein „Peter Schmoll und seine Nachbarn", so fehlt es auch hier an Operversuchen nicht, wie sein „Rübezahl" beweist. Vor allem aber gewann er hier jene Meisterschaft über den Orchesterapparat, die ihn besonders auszeichnet. Eine glückliche Zeit in Carlsruhe in Oberschlesien am Hofe des Prinzen Eugen von Württemberg folgte. Dann aber setzte 1807 nach Auflösung der dortigen Kapelle die unter dem Zeichen der Kammermusik stehende Stuttgarter Periode ein, die seinem Künstlertum höchsten Schwung zu geben versprach, aber durch das ungezügelte Verhalten seines Vaters sich auch für ihn verhängnisvoll gestaltete: beide wurden für immer des Landes verwiesen.

Schwer trug Weber an der Schmach, aber sein Menschtum gewann an Größe. Neue Studien unter Vogler, jetzt in Mannheim, führten ihn mit Gottfried Weber und dessen Freund Alexander Dusch, führten ihn mit Gänsbacher und Meyerbeer zusammen. Ein Künstlerbund eigener Art kam zustande. Die in Stuttgart geschaffene „Silvanà" wurde aufgeführt, seine komische Oper „Abu Hassan" entstand. Ein neuer Aufenthalt in München ließ eine Fülle von Kammermusikwerken entstehen, zu denen ihn vor allem das treffliche Musikantentum des Klarinettisten Heinrich Bärmann begeistert hatte. Sein Schaffensdrang führt ihn bald nach Leipzig, bald nach Gotha, bald nach Berlin. Überall enthusiasmierte sein Spiel, überall gewann ihm seine faszinierende Persönlichkeit Freunde. In Berlin faßte er im Kreise der Singakademie fest Wurzel; hier spannen sich mit dem Zoologen Lichtenstein, mit den Wollanks, den Flemmings, den Sebalds und Gubitz Freundschaften fürs Leben an und festigte sich durch die Aufführung der „Silvana"

sein künstlerischer Ruf. Aber seine Wanderjahre hatten noch kein Ende. Über Gotha, Weimar und Leipzig verschlug ihn sein Geschick auf dem Wege gen Süden nach Prag, wo ihn der dortige strebsame Theaterdirektor Liebich für seine Pläne einfing. Ein großes Tätigkeitsfeld erwartete ihn. Wenzel Müller, der Verfasser vieler lustiger Singspiele, hatte abgewirtschaftet, Weber sollte wieder aufbauen. Der Gedanke der Theaterreform ließ alle eigenen Pläne in den Hintergrund treten. Sein Organisationstalent wirkte sich in hohem Maße aus: sein Ziel war die Schöpfung einer deutschen Musterbühne.

Aber doch wurde er nach drei Jahren uneigennützigen Ringens flügellahm, als er erkannte, daß auf die Mithilfe der ersten Kreise der Stadt nicht zu rechnen wäre. Gerade in jener Zeit gingen die Wogen der nationalen Kämpfe hoch. Auch Weber, der deutscheste aller Meister, wie ihn Richard Wagner 1844 in seiner Gedenkrede nannte, hat sein Scherflein beigetragen. Die 1814 und 1815 geschaffenen Gesänge aus Körners „Leyer und Schwert", sowie seine mit Wohlbrück abgefaßte Kantate „Kampf und Sieg", die in Erinnerung an die siegreiche Schlacht von Belle Alliance geschaffen war, lösten in Prag wie 1816 in Berlin Stürme der Begeisterung aus. Graf Brühl hätte ihn schon längst gern nach Berlin gezogen, vermochte aber den Widerstand Spontinis nicht zu besiegen. Wohl aber wußte ihn der Graf Vitzthum für die Pläne der vom Könige von Sachsen befohlenen Gründung einer deutschen Oper in Dresden zu gewinnen; seine Stellung als königlich sächsischer Kapellmeister trat er im Januar 1817 an. Schwere Kämpfe gab es für ihn gegen Morlacchi zugunsten der deutschen Oper auszufechten. Noch 1821 sank ihm der Mut fast gänzlich. Aber zäh erkämpfte er sich den Sieg. Aus dieser letzten Lebensperiode stammen seine bedeutendsten Bühnenwerke. In die Jahre 1817—20 fallen seine Arbeiten am „Freischütz". 1820 entstand seine Schauspielmusik „Preciosa", 1822—23 seine „Euryanthe", etwa in jener Zeit auch die wenigen Nummern aus „den 3 Pintos", und als bereits sein Lebenslicht zu erlöschen drohte, da erklang für England sein Schwanengesang, sein „Oberon".

Überschauen wir einmal das gesamte vielgestaltige Schaffen Webers. In einem Briefe vom 30. April 1811 erinnert er Gottfried Weber daran, daß er in der Eleganten Zeitung etwas Ausführliches über ihn schreiben und hauptsächlich die drei Rücksichten als Ausübender, Schreibender und Komponierender betrachten wolle.

Schon als Ausübender offenbart sich seine reiche Begabung: Wir kennen ihn als Spieler, Sänger und Dirigent.

In seiner Selbstbiographie betont er die Verdienste Heuschkels, die dieser sich um seine Klaviertechnik erworben hat. Durch eine glücklich gebaute Hand begünstigt, war er einer der glänzendsten Spieler seiner Zeit und erntete in den Wanderjahren als solcher auch Lorbeeren über Lorbeeren. Aber auch als Sänger hatte er Qualitäten. Seine Stimme war in der ersten Münchner Zeit von Valesi ausgebildet worden und soll einen sympathischen Klang gehabt haben. Gerühmt wird seine Gabe der Improvisation. Wenn er in den

lockeren Stuttgarter Jahren oder in der glücklichen Darmstädter Zeit in ungebundener Fröhlichkeit als echter Romantiker mit der Gitarre im Arm hinauswanderte, dann mischte er sich gern unter das Volk, dessen Gesange lauschend, oder nahm teil an dem Getriebe lustiger Studenten und sprang bald einmal auf den Tisch, um eine Volksweise oder ein schalkhaftes Liedchen zum Vortrag zu bringen. — Und seine Dirigentenbegabung muß eine bedeutsame gewesen sein. Schon in Breslau, mehr aber noch in Prag und dann bei dem Aufbau der deutschen Oper in Dresden, nicht zu vergessen die glanzvollen Berliner Aufführungen, bewies er sein großes Talent, die ihm unterstellten Musiker zur Kunst zu erziehen, zu bedeutender Leistungsfähigkeit zu erheben. Wie vermochte er bei der Klopstock-Hundertjahrsfeier in Quedlinburg im Juli 1824 die fast noch unter dem Durchschnitt stehenden Musiker durch die magische Gewalt seiner Direktion zu bedeutenden Leistungen emporzureißen. Und schließlich war es doch auch der Dirigent neben dem Komponisten, von dem der Unternehmer Kemble 1826 sich in London besondere pekuniäre Erfolge versprach. Eine sorgfältige Durchforschung der Brief- und Tagebücherliteratur der Zeit dürfte zusammen mit Zeitungsnotizen uns noch manchen wertvollen Beitrag zur Erkenntnis Webers als reproduzierenden Künstler darbieten.

Für ihn als Komponierenden, als produzierenden Musiker sprechen seine Werke. Eine kritische Gesamtausgabe wird erst jetzt von der deutschen Akademie in München vorbereitet. Der erste Band mit der Partitur des Waldmädchens liegt vor. Einen guten Einblick in sein Schaffen erlaubt uns die in der Preußischen Staatsbibliothek bewahrte Sammelarbeit von Friedrich Wilhelm Jähns. Wahrlich ein imponierendes Schaffen! Alle Gattungen sind vertreten, aber nicht alle Werke haben ihre Lebensfähigkeit bewahrt. Die Messen sind zu gefällig, um uns noch heute voll anzusprechen, und seine der Carlsruher Zeit entstammenden Symphonien halten den Vergleich mit den Werken unserer Großmeister nicht aus. Bedeutend war ohne Frage sein Einfühlungsvermögen in jedes Orchesterinstrument, und als er, durch die Künstlerschaft Heinrich Bärmanns angeregt, seine Klarinettenkonzerte schrieb, da verlangten alle Orchestermitglieder nach ähnlichen Arbeiten für ihr Instrument. In der Tat gibt es kaum ein Instrument, das er nicht in seiner Komposition solistisch vollkommen behandelt hätte: Viola, Violoncell, Flöte, Klarinette, Fagott, Horn, ja selbst das damals erfundene Harmonichord entfalteten ihre ganze Eigenart. Kammermusikwerke schließen sich an, von denen Trios bis in seine frühe Jugend zurückreichen. Drei seiner bezeichnendsten haben Sie ja kennengelernt — keine immer tiefe, aber eine formgewandte, gefällige Kunst, in der Lied und Tanz eine besondere Rolle spielen —, die aus dem Jahre 1808 stammenden Variationen über ein norwegisches Thema für Klavier und Violine, das 1809 in Ludwigsburg vollendete B-dur-Klavierquartett und das große Trio für Klavier, Flöte und Violoncell, 1819 auf seinem Landsitz in Klein-Hosterwitz entstanden. Die Variationen spielte Weber selbst gern öffentlich, das letztemal am 25. Juli 1821 mit dem genialen Boucher, der eine Kadenz einlegte, ex improviso eine Reihe Themen aus dem eben über

die Szene gegangenen Freischütz einflocht und überhaupt den Abend zu einer Huldigung für Weber gestaltete.

Besonders bedeutsam wurde Weber für die Entwicklung der Klaviermusik, nicht in Beethovenscher Richtung, sondern im Fahrwasser der von Domenico Scarlatti ausgehenden Virtuosenkunst und Musik des vornehmen Salons, die vor und neben ihm durch Dussek und seinen begabten Schüler Prinz Louis Ferdinand von Preußen vertreten ist.

Walter Georgii betont in seiner Studie „Weber als Klavierkomponist" mit Recht, daß wesentliche neue technische Probleme von Weber nicht angeschnitten wurden, daß er aber das überkommene Gut von Passagen, Figuren, von Terz- und Oktavgängen, ja selbst von Sprungtechnik geistvoller melodischer Linie und fein pointiertem Rhythmus dienstbar macht. Allein seine staccati-Gänge in Akkorden, wie sie im „Momento capriccioso" verwendet wurden, möchte man als eigenes technisches Gut ansprechen. Ihm eigen ist ein fein poetisierender, dramatischer Einschlag, der in der „Aufforderung zum Tanz" und in dem *F*-moll-Konzertstück besonders zur Erscheinung tritt. Hier wissen wir, daß ihm bestimmte Vorstellungen vorgeschwebt haben. Schreibt er doch 1815 an Rochlitz:

> „Ich habe jetzt ein Klavier-Konzert in *F*-moll im Plane, da aber die *Moll*-Konzerte ohne bestimmte erweckende Idee beim Publikum selten wirken, so hat sich so ganz seltsam in mir unwillkürlich dem Ganzen eine Art Geschichte untergeschoben, nach deren Faden die Stücke sich reihen und ihren Charakter erhalten, und zwar so detailliert und gleichsam dramatisch, daß ich mich genötigt sehen werde, ihnen folgende Titel zu geben: Allegro Trennung — Adagio Klage — Finale höchster Schmerz, Trost, Wiedersehen, Jubel. Da ich alle betitelten Tonbilder sehr hasse, so wird es mir höllisch sauer, mich selbst an diese Idee zu gewöhnen, und doch drängt sie sich mir unwiderstehlich immer wieder auf und will mich von ihrer Wirksamkeit überzeugen. Auf jeden Fall möchte ich an keinem Orte, wo man mich nicht schon kennt, damit zuerst auftreten, aus Furcht, verkannt und unter die musikalischen Charlatans gerechnet zu werden."

Die Sonatenform tritt bei ihm zurück, wenn er auch neben Beethoven als einer ihrer glanzvollsten Vertreter zu gelten hat. Es sind Farbenbilder köstlichster Art; wie Kaskaden steigen seine Gänge auf, erglänzen in den anmutigsten Farben, aber Tiefe der Gedanken ist nur selten anzutreffen. Am ehesten dem Wandel des Zeitgeschmacks standgehalten haben noch die Schlußrondos. Auch in seinen Konzerten fesselt weniger die Gediegenheit der Thematik als ihr virtuoser Charakter. Gern baut er die von jeher in der Klavierkunst beliebte Form der Variation an. Berühmt ist vornehmlich seine Variationsreihe aus dem Jahre 1807 über die Bianchische Arie „*Vien qua Dorina bella*", berühmt die Veränderungen über Méhuls Lied aus der Oper „Joseph und seine Brüder" „*A peine au sortir de l'enfance*" und über „Schöne Minka", die 1814 entstanden, von andern zu schweigen. Anreihen lassen sich eine Überfülle von Tanzwerken: Walzer, Allemanden, Ecossaisen und Polonaisen, von denen die aus *Es*-dur mit ihrem festlichen Gepräge besonders

herausgehoben sei; unter den Walzern bedeutet die Tanzreihe der „Aufforderung zum Tanz“ ohne Frage einen Schritt vorwärts. Immer ist der wunderbare melodische Fluß und die organische Eingliederung der Passage, die ganz natürlich aus der Melodie herausfließt, der feine rhythmische Schliff, der unendliche Farbenreiz und der schier unerschöpfliche Farbenreichtum zu bewundern.

Die Liedkomposition Webers berührt die ureigenste Seite seines Wesens. Er stand durchaus im Banne der romantischen Anschauung seiner Zeit, war poetisch wie philosophisch gut eingestellt, Freund Tiecks und auch mit den Anschauungen Wackenroders wohl vertraut, der mit Novalis den hohen Wert der Musik als Ausdruckskunst erkannte, in engster Fühlung mit den Liedern, Sagen und Märchen des Volkes. Kein Wunder, wenn das volkstümliche Lied bei ihm eine bedeutende Rolle spielte. Seine kleinen reizvollen Gesänge der Stuttgarter und Mannheimer Jahre wie Bürgers „Mädchen, schau mir ins Gesicht“, Müchlers „Ich sah ein Röschen am Wege stehn“, Wilhelm von Löwensteins „Ach, wenn ich nur ein Liebchen hätte“, Hiemers „Schlaf, Herzenssöhnchen“, das dem Herbst 1810 entstammte, sind in diesem Zusammenhange zu nennen, leben noch heute unter uns. Auch die von gesunder Sentimentalität durchströmten Lieder wie Kotzebues „Laß mich schlummern, Herzlein schweige“, nicht zu vergessen die durchaus volkstümlichen wie das aus Nicolais „Kleynem feynem Almanach“ entnommene „S'ist nichts mit den alten Weibern“ oder „Wenn ich ein Vöglein wär'“, gehören in diese Reihe. Andere dagegen wie „Die Unbefangenheit“ (Frage mich immer, fragest umsonst) zeigen bereits starke dramatische Belebung. Von wahrer Vaterlandsliebe getragen und aus echtem ritterlichen Geiste geboren sind seine patriotischen Männerchöre, sind seine Vertonungen von Körners „Leyer und Schwert“, die er selbst als seine liebsten Kinder bezeichnet. Noch heute haben sie, wie „Du Schwert an meiner Linken“ oder „Lützows wilde verwegene Jagd“ eine hinreißende Kraft, wirken jugendfrisch.

Hinzugesellt sich mancher anderer Chor, es braucht nur an die herrlichen Perlen mehrstimmigen Gesanges erinnert zu werden, in die die ganze Poesie des Waldes eingefangen zu sein scheint, wie „Im Wald, wo's Echo schallt“ und an jenes unübertreffliche „Die Sonn' erwacht mit ihrer Pracht“, das in Euryanthe wiederkehrt.

Aufs engste mit deutschem Fühlen verbunden ist aber Weber durch sein Opernschaffen. Es ist bekannt, wie die Oper, eine spezifisch italienische Erfindung, seit 1600 die ganze Welt in ihren Bann schlug, wie überall italienische Werke in italienischer Sprache zum großen Teil von italienischen Gesangskräften erklangen, wie aber allenthalben bald Bestrebungen zugunsten nationaler Opernschöpfungen einsetzten: in Deutschland seit der Zeit Schütz-Opitz, in Frankreich seit Perrin-Cambert und Lully, in England vornehmlich unter Davenant und Purcell. Die Auflehnung gegen die Unnatur der opera seria, die nur mit Göttern und Helden zu tun hatte, begann. Die opera buffa, die opéra comique, die beggars opera und das deutsche Singspiel wuchsen aus dem Widerstreit empor. Mozarts „Entführung“ und „Zauber-

flöte“ fiel in der Entwicklung keine unbedeutende Rolle zu. Aber immer wußten die Italiener wieder die Oberhand zu gewinnen. Hart war vor allem der Endkampf im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, wo die Buffo-Werke Rossinis sich im Fluge die Welt eroberten. Wie tief die Besorgnis um die deutsche Kunst damals war, das erfahren wir von Wiener Boden durch den an Beethoven gerichteten Aufruf von Freunden wahrer vaterländischer Kunst, ihre Rettung herbeizuführen. Das Verdienst, in Norddeutschland den Rossini-Taumel aufgehalten zu haben, gebührt Weber mit dem „Freischütz“. Es ist ein echt romantischer Vorwurf.

Ein Kriminalfall aus dem Jahre 1710 eines böhmischen Schreibers Georg Schmid, ein Guß von Freikugeln mit gespensterhaftem Drum-und-Dran, erschienen 1730 in den „Unterredungen von dem Reiche der Geister“, wird von Johann August Apel in sein Gespensterbuch vom Jahre 1810 novellistisch eingekleidet. Weber lernt dieses Gespensterbuch im gleichen Jahre in Darmstadt kennen und veranlaßte, gepackt von der Materie, schon damals seinen Freund Alexander von Dusch, an die Bearbeitung des Stoffes heranzutreten. Aber erst 1817 kam ihm durch Johann Friedrich Kind die Erfüllung seiner Wünsche.

Webers „Freischütz“ ist ein Singspiel, bietet also an und für sich formal nichts Neues. Und doch finden wir in ihm bereits, was Weber von der Oper der Deutschen verlangt, das „in sich abgeschlossene Kunstwerk, wo alle Teile oder Beiträge der benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden“ (Undine-Kritik). Seine Ausdrucksmittel im Rahmen der Romantik waren so eigenartig, daß er berechtigt an seinen Berliner Freund Lichtenstein schreiben konnte:

> „Ich glaube es gern, daß ihr aus manchem im ‚Freischütz‘ nicht klug werden konntet. Es sind Dinge drin, die in dieser Weise noch nicht auf der Bühne waren, die ich daher ohne den mindesten Anhalt an schon Vorhandenes gänzlich aus meiner Phantasie schaffen mußte. Gott gebe nur, daß ich das Rechte getroffen.“

An das Wunderbare grenzt die Ausdrucksfähigkeit seiner Instrumente. Wie hat er die übersinnliche Welt, wie den ganzen Duft und das geheimnisvolle Weben des deutschen Waldes einzufangen verstanden. Die volkstümlichen Melodien wie „Wir winden dir den Jungfernkranz“ gingen sofort in aller Mund über. Ein Meister wie Beethoven hatte schnell die Bedeutung des Werkes erfaßt. Andere aber wie Spohr und Hauptmann werteten es als eine mehr oder minder dilettantische Leistung im Rahmen der niederen Gattung des Singspiels. Vom Grafen Brühl wissen wir, wie ein ganzes Lager die Zugkraft des Werkes nur auf den Teufelsspuk, auf den theatralischen Knalleffekt der Wolfschluchtszene zurückführen wollten. Allein in Berlin erlebte das Werk in 1½ Jahren 50 Aufführungen, und jüngst brachte das Berliner Staatstheater die 750. Wiederholung. Und das ist nur der Erfolg von einer Kunstanstalt. Überallhin, selbst in die kleinsten Bühnen der Provinz, fand „der Freischütz“ seinen Weg.

Aber es wurmte Weber der Vorwurf des Anbaus der geringeren Gattung des Singspiels und daß seine Kräfte zur Abfassung einer großen Oper nicht ausreichen sollten. Als daher Barbaja, der Gewaltige des Kärnthnerthortheaters in Wien bei ihm eine Oper vom Schlage des Freischütz bestellte, so plante er eine große Oper und trat zu diesem Zwecke unglücklicherweise mit Helmine von Chézy in Verbindung. Alle möglichen Märchenstoffe zogen bei ihm vorbei, bis die Entscheidung für den romantischen Euryanthe-Stoff fiel. Umarbeitung über Umarbeitung wurde aber notwendig, bis Weber das Textbuch gefiel. Die Komposition, einzureihen in die Folge großer deutscher Opern eines Schweitzer und Ignaz Holzbauer, gehört zum Besten, was Weber geschrieben hat.

Besondere Aufgaben teilt er dem Chor zu. So schreibt er im September 1825 an den Grafen Brühl:

„Die Chöre sind in dieser Oper so durchaus wesentlich eingreifend, wie vielleicht in keiner andern, und müssen ganz sicher auswendig gekannt sein, wenn sie als mitspielende Personen wirken sollen."

Die Musik, obwohl ihr von Richard Wagner der Vorwurf der Gelehrtheit gemacht wird, bildet doch in gewissem Sinne den Ausgangspunkt für seine Musikdramen. Waren es doch übrigens auch Euryanthe-Motive, die Wagner in seine Trauersinfonie zur feierlichen Beisetzung der Leiche Webers in Dresden am 15. Dezember 1844 einflocht. Der schwerfällige Text unterbindet aber die Genußfähigkeit der „Euryanthe". Verbesserungsversuche sind gemacht worden. Die nicht ungeschickte Anpassung der Musik an den Märchenstoff der 7 Raben durch unsern Hans Joachim Moser sei rühmlichst herausgehoben

Auch sein „Oberon", wieder überreich an neuen Ausdrucksmitteln und wieder ein Beweis, wie Weber allen zuvor die übersinnliche Welt zu schildern wußte, krankt an dem Texte, der ihm bekanntlich stückweise, ohne daß er recht das Ganze übersah, aus London zur Komposition übersandt worden war. Fragment blieben seine „3 Pintos", eine opera buffa, die erst durch Mahler einen Versuch der Vollendung erfahren hat. Alles in allem müssen wir sagen, daß Weber zwar die deutsche Oper noch nicht fertig hinzustellen vermochte, daß er ihr aber kräftig vorgearbeitet hat. Richard Wagner trat sein Erbe an.

Aber Weber legte auch Wert darauf, als Schreibender, als Schriftsteller anerkannt zu werden. Heißt es doch im Juni 1810 in einem Briefe an Gottfried Weber:

„A propos, wenn Du in dem Aufsatze in der ‚Eleganten Zeitung' etwas davon erwähnen könntest, daß ich auch in literarischer Hinsicht etwas zu leisten strebe, wäre es mir sehr lieb, aber bald."

Und in der Tat hatte Weber eine reiche literarische Begabung. Verse flossen leicht von seinen Lippen. Übersetzungen italienischer Kanzonetten sind ihm trefflichst gelungen. Erinnert sei nur an jene Dialektübersetzung von „*Non far la smorfiosa*":

Jetzt sey nit so sprödig,
Lisettl mi Schatz,
I bin ja so büllig
Und nur en Schmaz.
Was Teufel, was machst denn,
Du schaust mi nit an.
Ahi, ahi, i g'schlagener Mann.

O Hize, o Schmerze,
O Feuer, o Brand,
O tröste mein Herze
Und reich mir dei Hand.
Nein solchen Spektakel
Ertrag i nit mehr.
Ahi, ahi, i lieb dir zu sehr.

Ein einziges Schmazerl
Von dir will i habn,
Drum gib mir dein Tazerl,
Sonst kannst mi begrabn;
Jetzt sey net so gremli,
Du siehst, wie i rehr. —
Ahi, ahi, gibs Göscherl doch her.

Novellistische Begabung läßt die Humoreske „Der Schlammbeißer" erkennen, verrät vor allem der Entwurf seines Musikerromans „Tonkünstlers Leben". Aber stärker war fraglos seine Begabung für die Kritik und die historische Betrachtung. Wir wissen, welchen hohen Wert er der öffentlichen Besprechung beimaß. Ist doch die 1810 in Darmstadt erfolgte Gründung des „Harmonischen Bundes", ja man möchte lieber sagen „Geheimbundes", der beredteste Ausdruck hierfür.

Weber unter dem Pseudonym *melos*, Gottfried Weber als *giusto*, Meyerbeer als *philodikaios* und Alexander von Dusch verpflichteten sich gegenseitig, öffentlich für die Schöpfungen des Kreises in Wort und Schrift einzutreten. Hinzugezogen wurde später noch Gänsbacher als *Triole* neben einigen Fernerstehenden. Als ordentliche Mitglieder sollten nur solche aufgenommen werden, die Schriftsteller und Komponist zugleich waren, als literarische Brüder auch jene, welche Musikkenntnis mit schriftstellerischer Begabung verbanden. Weiterer Zweck des Vereins war, für das Gute einzutreten und gegen das Schlechte Front zu machen. Der Schwerpunkt lag aber auf der Propaganda für die Arbeiten des Freundeskreises. In einem Werbebriefe durchblitzt einmal Weber der Gedanke, daß er berühmt werden und der pro domo abgefaßte Brief an die Öffentlichkeit gezogen werden könnte. Seine Forderungen an eine gute Kritik legt er in einer Besprechung der Tondichtungsweise des in Karlsruhe wirkenden Fesca dar. Die Fähigen unter den Musikern ruft er auf, nicht zurückzuhalten, schon um den Zudringlichen den Platz zu verwehren. Das heilige Amt, Wahrheit zu künden und jedem Jünger und Meister sein Inneres zu enthüllen, dürfe nicht in unwürdige Hände kommen, damit nicht die der Kritik so notwendige Achtung und Beachtung schwinde. Die

Kritiker sollten mit besonnener Auswahl und mit mehr Berücksichtigung des auf das Fortschreiten in der Kunst Einwirkenden und mit wohlwollender Strenge zu Werke gehen. Im übrigen betont er, daß jedes Werk den Keim seines Lebens und Todes in sich trage und die Zeit der wahre Probierstein des Guten und Schlechten sei. Seine eigenen Kritiken über Konzerte, Bücher und Musikalien sind Muster der Gattung, zum Teil geradezu Kunstwerke. Unwillkürlich drängt sich der Vergleich mit Robert Schumann auf. Ich führe nur seine Besprechung von Cherubinis „Wasserträger", seine glänzende Beurteilung von E. T. A. Hoffmanns „Undine" und seinen Bericht über die Kunst der Sängerin Großmann an. Und geradezu erfrischend wirkt es, wie er gegenüber einem Buche wie Schauls „Briefe über den Geschmack in der Musik" vom Leder zieht. Für alle Ereignisse des musikalischen Lebens hat er ein offenes Ohr. So ist sein Urteil über Nägelis Singanstalt auch heute noch interessant. Dabei ist immer zu erkennen, daß Publikum und Autor ihm in gleicher Weise am Herzen liegen. Wo es auch immer nur angängig ist, historische Zusammenhänge aufzuweisen, tut er es gern, denn seine pädagogische Absicht ist es, zum Kunstgenuß zu erziehen. Schon in Prag 1815 tritt dieser Zug hervor. Seine „Dramatisch-musikalischen Notizen" suchen die Beurteilung neu auf der Prager Bühne erscheinender Opern zu erleichtern. Daß er bei Besprechung eines Wirkungskreises, in dem er selbst steht, auch über sich selbst schreibt und dabei des Lobes keineswegs vergißt, entspricht durchaus der Absicht des „Harmonischen Bundes".

Systematisch verfolgt er in der Dresdner Zeit das Ziel, dem Publikum durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Aufnahme neu auf dem Kgl. Theater erscheinender Opern zu erleichtern. Wir staunen, wie richtig historisch er eingestellt ist und wie weitsichtig er die Entwicklung des letzten Jahrhunderts überschaut. Klar tritt sein historischer Sinn auch in dem Plane zur Erscheinung, ein „Noth- und Hilfsbüchlein für reisende Tonkünstler" zu schaffen, welches ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Zeit werden sollte. Diese Idee einer musikalischen Topographie Deutschlands ist leider als Ganzes nicht zur Ausführung gekommen. Nur einzelne Teilfragen wie „Die Zustände der Kunst und Literatur in Stuttgart, Darmstadt, Mannheim, Prag" haben Erledigung gefunden. Auch seine Charakteristiken sind hier zu nennen. Unter ihnen befinden sich Stücke, deren sich kein Berufshistoriker zu schämen braucht, wie, trotz einiger zeitlich bedingter Befangenheiten, die Charakteristik Johann Sebastian Bachs.

Aber wollte ich den Meister ganz zeichnen, so müßten Sie ihn auch im Kreise seiner Familie, seiner Freunde und seiner Schüler kennenlernen. Dazu fehlt es aber an Zeit. Nur ein paar Züge mögen sein Wesen und sein Seelenleben kennzeichnen.

Für ihn charakteristisch ist, was er einst an seinen Freund Lichtenstein schrieb:

> „Es gehört viel Verstand dazu, recht gut, recht gut zu sein, weil es manchmal so aussieht, als käme man für den Augenblick mit Schlechtigkeit weiter. Es ist aber nicht wahr, denn das hält nicht stand, und nur das wahrhaft Gute und Edle hält aus bis ins Jenseits."

Er betrachtet nur den als wahren Künstler, der in Reinheit des Herzens und der daraus entspringenden inneren Ruhe ganz sich dem innersten Heiligtum der Kunst nahen kann.

Sein Herz gehört durchaus der deutschen Kunst. Die Abtrünnigkeit Meyerbeers, der bald der französischen, bald der italienischen Kunst dient, macht ihm Sorge. An Ermahnungen, ins deutsche Vaterland zurückzukehren, läßt er es nicht fehlen. Wie Beethoven, so ist auch er sich dessen bewußt, daß sein Werk nicht sein Verdienst sei, sondern Gott in ihm und durch ihn wirke. Der Ernst seiner beruflichen Auffassung kommt ebenfalls in dem Gutachten zur Geltung, das er dem Wiener Aloys Fuchs auf dessen Bitte übersandte.

Überall, wo wir auch das Bild Webers zu erfassen bestrebt sind, tritt uns eine gewisse Größe entgegen. Er war ein höchst kultivierter außergewöhnlicher Mensch, ein geistig fein durchgebildeter ästhetischer Kopf, ein gefeierter ausübender Künstler und ein Richtung gebender hochbegabter Musiker, der besonders für die deutsche Oper von wesentlicher Bedeutung geworden ist. Sein Werk wird in der Musikgeschichte immer einen Markstein bedeuten, sein Name immer einen hohen Klang behalten.

Berichtigung

Der Verfasser der „Mehrstimmigen Messe des 14. Jahrhunderts" (im vorigen Heft S. 417 ff.) sieht zu seinem Bedauern den Druck ohne seine Schuld durch eine Anzahl von Druckfehlern entstellt, als deren wichtigste er zu verbessern bittet: S. 418 A. 1 lies: vgl. H. Besseler in einem der nächsten Hefte; S. 420 A. 2 Z. 1 lies: Anhang; S. 421 Z. 12 v. u. lies: Chroniken); ib. Z. 11 v. u. lies: Krönungszeremoniells; ib. Z. 6 v. u. lies: Bodl.; ib. Z. 2 v. u. lies: alternierend; S. 427 Z. 24 soll das Spatium hinter, nicht vor „fontayne" stehen; S. 435 Z. 7 v. u. lies: Theol.

Ausgegeben im Oktober 1926.

Für die Schriftleitung verantwortlich: Prof. Dr. Max Schneider, Breslau 18, Wölflstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.

Organum

Herausgegeben von Max Seiffert

Erste Reihe: **Geistliche Gesangmusik**

für Solo- oder Chorstimmen mit oder ohne Begleitung

Nr. 1. **Beckmann, Matthias** (1621—1674). „Wie liegt die Stadt so wüste", für Sopran- und Baßsolo mit Streichorchester und Orgel.
Partitur (zugleich Orgelstimme) . . . . . . M. 2.50, Instrumentalstimmen kpltt. n. M. 1.50

Nr. 2. **Beckmann, Jakob** (1643—1680/81). „Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion", für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Streichorchester und Orgel.
Partitur (zugl. Orgelst.) M. 6.—, 4 Chorstimmen (jede 40 Pf.) M. 1.60, Instrumentalstimmen kpltt. n. M. 3.—

Nr. 3. **Krieger, J. Phil.** (1649—1725). Wo wilt du hin, weil's Abend ist, für 2 Sopranstimmen und Cembalo . . . . . . M. 2.—, 1 Chorstimme (für beide Stimmen) M. —.60

Nr. 4. **Tunder, Franz** (1614-1667). **Aria:** „Ein kleines Kindelein", für Sopran mit Streichorchester u. Orgel.
Partitur (zugleich Orgelstimme) . . . . . . M. 1.—, Instrumentalstimmen kpltt. n. M. 1.—

Nr. 5. **Zachow, Friedr. Wilh.** (1663—1712). „Herr, wenn ich nur dich habe", für Soli, Chor, Orchester, Harfe, Cembalo und Orgel.
Partitur M. 3.50, 4 Singstimmen (Soli und Chor) (je 25 Pf.) M. 1.—, Instrumentalstimmen kpltt. n. M. 3.—

Nr. 6. **Krieger, Joh. Phil.** (1649—1725). „Die Gerechten werden weggerafft" (Jes. 57, 1—2). Trauermusik für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Streichorchester und Orgel. (Komp. 1686.)
Partitur (zugl. Orgelstimme) M. 2.—, 4 Chorstimmen (je 25 Pf.) M. 1.—, Instrumentalstimmen kpltt. n. M. 1.—

Nr. 7. **Tunder, Franz** (1614—1667). **Aria:** „Ach Herr, laß deine lieben Engelein", für Sopran, mit Streichorchester und Orgel.
Partitur (zugleich Orgel- und Singstimme) . . . . . . M. 2.—, Instrumentalstimmen kpltt. n. M. 1.—

Nr. 8. **Schütz, Heinrich** (1585—1672). **Dialog:** „Vom reichen Manne und armen Lazarus", für Sopran I, II, Alt, Tenor und Baß mit Streichorchester und Orgel.
Partitur (zugl. Orgelstimme) M. 3.50, 4 Chorstimmen (je 25 Pf.) M. 1.—, Instrumentalstimmen kpltt. n. M. 2.—

Nr. 9. **Ritter, Christian** (164?—172?). „Gott hat Jesum erwecket", für Sopran, Alt, Tenor und Baß, 2 Violinen, Fagott (oder Violoncell und Baß), Cembalo und Orgel. (Komp. 1706.)
Partitur (zugl. Orgelstimme) M. 3.50 4 Chorstimmen (je 40 Pf.) M. 1.60, Instrumentalstimmen kpltt. n. M. 2.—

Nr. 10. **Krieger, Joh. Phil.** (1649—1725). „Rufet nicht die Weisheit" für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Streichorchester und Orgel.
Partitur (zugl. Orgelstimme) M. 3.50, 4 Chorstimmen (je 40 Pf.) M. 1.60, Instrumentalstimmen kpltt. n. M. 1.50

Nr. 11. **Sweelinck, J. P.** „Hodie Christus natus est" (1619), cantio sacra für Sopran I, II, Alt, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung.
Orgel-Auszug . . . . M 1.50, 5 Chorstimmen (je 25 Pf.) M. 1.25

Nr. 12. **Händel, G. F.** (1685—1759). „Ach Herr, mich armen Sünder". Kantate für 4 Soli, Chor, Orchester, Cembalo und Orgel.
Partitur M. 5.—, 4 Chorstimmen (je 25 Pf.) M. 1.—, Instrumentalstimmen (einschließlich Orgel) n. M. 6.—
Cembalo (zugleich Klavier-Auszug für die 4 Solostimmen) . . . . M. 2.—

In Vorbereitung:

Nr. 13. **Tunder, Franz** (1614—1667). „Ein feste Burg ist unser Gott" für Chor, Streicher und Orgel.

Nr. 14. **Buxtehude, Dietrich** (1637—1707). „Ihr lieben Christen, freut euch nun".

Nr. 15. **Kuhnau, Joh.** (1660—1722). „Ich habe Lust abzuscheiden". Kantate zum Feste Mariä Reinigung (2. Februar).

Zweite Reihe: **Weltliche Gesangmusik**

für Solo- oder Chorstimmen mit oder ohne Begleitung

Nr. 1. **Sweelinck, J. P. Chanson** „Vom Jan, der alles hat" (Tu as tout seul), für fünfstimmigen gemischten Chor (Sopran I, II, Alt, Tenor, Baß).
Partitur . . . . M. 1.20, 5 Chorstimmen (jede 25 Pf.) M. 1.25

Nr. 2. **Sweelinck, J. P. Chanson** „Von der Liebe Sehnsucht" (1608) (Clément Marot), für Sopran, Alt, Tenor und Baß.
Partitur . . . . M. 1.—, 4 Singstimmen (je 35 Pf.) M. 1.40

Nr. 3. **Sweelinck, J. P. Chanson** „Die spröde Schöne" (1597), für Sopran, Alt, Tenor und Baß.
Partitur . . . . M. 1.—, 4 Singstimmen (je 25 Pf.) M. 1.—

Nr. 4. **Händel, G. F. Deutsche Arie** für Sopran „Flammende Rose" (1729) (B. H. Brockes), mit Begleitung der Violine, Violoncello, Kontrabaß und Cembalo.
Cembalo-Partitur (zugleich Singstimme) . . . . . M. 1.50, Violine, Violoncell-Baß (je 50 Pf.) M. 1.—

Nr. 5. **Händel, G. F. Deutsche Arie** für Sopran (Tenor) „Süße Stille" (1729) (B. H. Brockes), mit Begleitung der Flöte, Violoncello, Kontrabaß und Cembalo.
Cembalo-Partitur (zugleich Singstimme) . . . . . . M. 1.—, Flöte, Violoncell-Baß (je 50 Pf.) M. 1.—

In Vorbereitung:

Nr. 6. **Albert, Heinrich** (1604—1651). **Ausgewählte Arien** für 1 oder 2 Singstimmen mit Begleitung von Cembalo und Violoncell.

Nr. 7. **Krieger, Adam** (1634—1666). **Ausgewählte Arien** für Sopran mit Begleitung von Cembalo und Violoncell sowie 2 Violinen und 2 Violen.

Nr. 8. **Erlebach, Ph. H.** (1657—1714). **Ausgewählte Arien** und Duette aus der „Harmonischen Freude musikalischer Freunde" für 1 oder 2 Singstimmen mit Begleitung von Cembalo, 2 Violinen (oder Flöten) und Violoncell bzw. 3 Oboen und Fagott oder 2 Violinen und 2 Violen.

Nr. 9. **Elmenhorst, Heinrich. Ausgewählte geistreiche Lieder** (1700) für 1 Singstimme mit Begleitung von Cembalo und Violoncell.

Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig, Dörrienstraße 13

Studien zur Musik des Mittelalters

Von

Heinrich Besseler, Freiburg (Breisgau)

II. Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry[1])

Aus dem Quellenbestand, dessen Ordnung nach anschaulichen Merkmalen der Handschriften und den nächstliegenden inhaltlichen Gesichtspunkten in der vorhergehenden Studie versucht wurde[2]), hebt sich eine erste Gruppe von Werken heraus, die von Zeitgenossen übereinstimmend als Motetten bezeichnet werden. Im mittleren Drittel des 13. Jahrhunderts übernimmt diese Gattung nach dem Zeugnis der Handschriften die unbestrittene Führung in der mehrstimmigen Musik für mehr als drei Generationen. Erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts treten ihr mit den inzwischen ausgebildeten Balladenformen und der Ordinariumskomposition zwei neue Gattungen gleichberechtigt zur Seite und überflügeln sie dann schnell. Dieser Ausschnitt aus der Motettengeschichte soll hier untersucht werden.

Mit dem Herauslösen einer einzelnen Gattung aus der Gesamtheit des musikalischen Schaffens ergibt sich eine grundsätzliche Frage. Es ist vielfach die Rede von Vorformen und Entwicklungslinien der Gattungen zu bestimmten Höhepunkten hin, von Grenzüberschreitungen, Sprengung, gegenseitiger Vermischung u. dgl. Da die Gattungen als solche nicht existieren, sondern nur vor dem Blick des Theoretikers und Historikers zu einem abstrakten Dasein erwachen, so geht hierbei der Grundgedanke offenbar dahin, ihnen ein gewisses ideales Sein zuzuschreiben. Sie schweben als leitende Ideen über dem historischen Verlauf, der an ihnen gemessen wird, geben dem künstlerischen Schaffen bestimmte Ziele — die „Gesetze der Gattung“ — und der Ästhetik sichere Grundlagen zur Beurteilung[3]). In diesen musikalischen Platonismus hat bereits die Stilgeschichte eine Bresche gelegt, ohne daß jedoch über Ziel und Methode bisher Übereinstimmung erreicht wäre. Wenn hier versucht wird, die überlieferten Werke und Formen einzig und allein als **Ausdruck** zu erfassen, so handelt es sich nur darum, den Grundansatz der Stilgeschichte

[1]) Zugrunde liegt dieser Studie die 1925 der Freiburger Philosophischen Fakultät eingereichte Habilitationsschrift des Verfassers.
[2]) Heft 2 des Jahrgangs 7, S. 167ff.
[3]) Diese Auffassung am klarsten bei A. Halm (Von zwei Kulturen der Musik 1913, Von Grenzen und Ländern der Musik 1916).

radikal durchzuführen. Jedes Kunstwerk, wie jedes geistige, d. h. sinnvolle und verstehbare Gebilde, ist Ausdruck einer Ursprünglichkeit und verweist auf lebendige Kräfte im Dasein. Ausprägung und Wandel künstlerischer Formen sind ausdrucksidentisch mit dem Auftreten und Weiterbilden bestimmter geistiger Lagen. Ob derartige Vorgänge in ihrem Ablauf eine innere Logik erkennen lassen, und welcher Art diese Logik etwa wäre, soll als geschichtsphilosophische Frage im gegenwärtigen Zusammenhang außer Betracht bleiben. Entscheidend ist nur der Grundansatz des Musikalischen als einer bestimmten Ausdrucksart des Lebens. Von zeitlos-allgemeingültigen Gesetzen der Ästhetik und musikalischen Logik kann dabei keine Rede sein: sie hätten sich in jedem Fall erst als solche auszuweisen, sind aber dem Historiker ebensowenig gegeben wie dem vergleichenden Musikwissenschaftler. Auch die Annahme von rein immanenten Form- und Problementwicklungen ist mit dem allgemeinen Ausdrucksansatz unverträglich. Einen tatsächlichen Verlauf hinterher zu einem sachlich-notwendigen umdeuten, wäre eine perspektivische Täuschung. Jeder konkrete Augenblick gibt dem künstlerischen Dasein eine Fülle von Möglichkeiten, deren Verwirklichung nur von den jeweiligen lebensmäßigen Kräften abhängt. Dagegen rückt eine andere Frage nunmehr in den Mittelpunkt. Wo gewisse Tendenzen soweit zur Klarheit erhoben sind, daß sie im begrifflichen, symbolischen oder sonstigen Ausdruck vergegenständlicht werden, entsteht auch die Möglichkeit und Gefahr, sich beim einmal errungenen Ausdruck zu beruhigen, ihn auch dort festzuhalten, wo die tragenden Kräfte sich bereits wieder gewandelt haben, aber zu schwach sind, die alten Formulierungen demgemäß umzuschmelzen. So werden Begriffe zu Formeln, lebendige Lehren zum erstarrten System, künstlerische Formen zum Schema und „klassischen" Vorbild. Art und Umfang solcher Überschiebungen wechseln nach Zeiten und Ausdrucksgattungen, sind im Bereich des Musikalischen vielleicht weniger erheblich als z. B. im Begrifflich-Theoretischen. In diesem Sinne wird die Echtheit des Ausdrucks fragwürdig. Es tritt das Epigonenproblem von Form und Inhalt auf, das in der Ästhetik so oft heillose Verwirrung angerichtet hat. Alle historische Arbeit und Deutung muß naturgemäß zu jenen ursprünglichen Kräften vorzudringen suchen, um damit zugleich auch ihr Verhältnis zu den mannigfachen Ausdrucksschichten zu erfassen, in denen sie sich verkörpern.

Für die Gattungsgeschichte hat dieser Ansatz zur Folge, daß der rein formal gefaßte Stilbegriff — von einer ideenhaften Abgrenzung der Gattung ganz abgesehen — sich als unzulänglich erweist. Es dürfte schwer halten, auch nur ein einziges formales Merkmal anzugeben, das etwa eine französische Motette des 13. Jahrhunderts, ein Werk von Josquin des Prez und eine konzertierende Motette venezianischer Art gleichmäßig als Motetten kennzeichnete. Dabei kann kein Zweifel bestehen, daß die Geschichte „der" Motette von den ersten Anfängen vor 1200 bis zu den romantischen Erneuerungsversuchen im 19. Jahrhundert einen stetigen und verständlichen Zusammenhang aufweist. Gerade ein derartiger stetiger Traditionszusammenhang begründet überhaupt erst die Möglichkeit einer echten, nicht konstruktiven Gattungsabgrenzung. Die gehaltlichen Merkmale wechseln dabei von Epoche zu Epoche. Auch ein Gegen-

beispiel sei der Motettengeschichte entnommen. Die einfachste Form der französischen Motette, eine Singstimme mit Instrumentalbaß, verschwindet um die Mitte des 13. Jahrhunderts aus der Hauptüberlieferung. Der 6. Faszikel der Handschrift Montpellier ist die letzte umfangreiche Quelle für diese Gattung, die schon vorher von den Jongleurs besonders lebhaft aufgegriffen wurde und in Trouverehandschriften neben Chansons, Rondeaux und Instrumentaltänzen in einer oft stark mit Refrains durchsetzten, musikalisch reduzierten und schlecht aufgezeichneten Form auftritt[1]). Ein vereinzeltes jüngeres Stück scheint darauf hinzudeuten, daß sie in derartiger gesellschaftlicher Umgebung gewissermaßen unterirdisch weiterlebt und sich immer mehr von der Hauptgattung entfernt[2]). In der Tat ist denn auch aus dem instrumental begleiteten Lied, als es in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wieder in den Traditionszusammenhang der Kunstmusik eingeht, etwas völlig Neues geworden: die französische Ballade. — Daß die Stetigkeit des Traditionszusammenhangs und das bewußte Anknüpfen jeder Generation an ihre unmittelbaren Vorgänger der historischen Forschung in diesem Sinne als Leitfaden dienen kann, rechtfertigt sich aus dem Wesen der Gattung. Sie ist stets Ausdruck von tiefer verwurzelten Grundrichtungen des Musizierens, die sich durch Generationen hindurch halten, in ihrer konkreten Gestalt jedoch fortwährender Umbildung unterliegen. Die umfassendste „Gattung" wäre dementsprechend die Gesamtheit der abendländischen Musik im Rahmen der übrigen Ausdrucksgebiete oder „Kultursysteme"[3]), die Frage nach ihrem Wesen und ihren Grundtendenzen eines der musikwissenschaftlichen Kernprobleme.

Vor Beginn der Untersuchung muß zunächst die Stellung der Motette in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts genauer umgrenzt werden. Ihren Ursprung nimmt sie, wie bekannt, in der liturgischen Kunst der Organa, die von der Notre Dame-Schule zu Paris in der letzten Hälfte des 12. und dem Beginn des 13. Jahrhunderts führend und vorbildlich gepflegt wurde. Neben ihr bestanden zwei weitere große Gattungen, die Kondukten — mehrstimmige lateinische Werke meist geistlich-betrachtenden Inhalts, aber auch mit Lob und Rüge zu Zeitereignissen Stellung nehmend — als Kunst der klerikalen Bildung, und der einstimmig-vulgärsprachliche Minnesang als Standeskunst der ritterlichen Gesellschaft. Die Notre Dame-Handschriften lassen die schnelle Entwicklung der Motette und das Zurückgehen der geistlichen Komposition von Abschnitt zu Abschnitt erkennen[4]). Im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts ist die Organa-Komposition bereits zum Stillstand gekommen, kurz darauf auch die der Kondukten, ebenso geht um die Mitte des Jahrhunderts die Blütezeit des Minnesangs als ritterlicher Standeskunst zu Ende[5]). Um so reicher entfaltet sich dagegen die Motette. Von der Handschrift *Mo* an, die nur noch

---

[1]) Vgl. Fr. Ludwig, Repertorium organorum etc. 1.1, 1910, 285 ff.

[2]) *Bien m'ont amors entrepris* (Ray. Bibl. Nr. 1532) in Paris B. N. f. fr. 846, fol. 21 b. Vgl. dazu Ludwig a. a. O. S. 338 und SIMG 4, 1902/03, 35.

[3]) Nach W. Diltheys Bezeichnung, vgl. seine Einleitung in die Geisteswissenschaften 1 = Schriften 1, 1922, S. 49 ff.

[4]) Vgl. die Zusammenfassungen in Ludwigs Repertorium 1, 1 unter W_1, F und W_2, besonders S. 173 ff.

[5]) Vgl. ZfM 7, 51 f.

einen kleinen Faszikel mit Kondukten, Hoketen und dreistimmigen Organa enthält, überliefern alle planmäßigen Sammlungen mehrstimmiger Musik ausschließlich Motetten. *Ba* fügt seiner Auswahl von 100 Stücken noch einen Konduktus (= *Mo 1*, 1) und 7 dreistimmige instrumentale Hoketen hinzu, *Tu* am Anfang drei Kondukten, von denen zwei in *Mo 1*, 1 (= *Ba* 101) und *Mo 8*, 303 wiederkehren. Neben diesen Quellen sind nur noch die Trouverehandschriften und verwandte geistliche Sammlungen erhalten, deren Inhalt oben erwähnt wurde. Das ganze 13. Jahrhundert hindurch wurden jedoch die alten geistlichen Formen noch gepflegt, wenn auch nicht mehr neu geschaffen. Das bezeugen übereinstimmend Johannes de Grocheo, der in seiner Beschreibung Organum und Konduktus nicht übergeht[1]), und Jakob von Lüttich, der von den Musikern des ausgehenden 13. Jahrhunderts rühmt, daß sie sich auf all diese Gattungen noch verstanden hätten, die *cantus organicos mensuratos vel non ubique mensuratos, ut est organum purum vel duplum . . . Item conductos, cantus ita pulchros, in quibus tanta delectatio est, qui sunt ita artificiales et delectabiles, duplices, triplices et quadruplices. Item hoketos . . .*[2]). Es erscheint als beachtenswertes Zeugnis für die künstlerische Echtheit dieser Zeit, daß man auf epigonenhafte Nachbildungen verzichtet, sich für mehrere Generationen mit den betreffenden Werken der alten Meister begnügt und alle schöpferischen Kräfte nur den aktuellen Formen, in erster Linie der Motette zuwendet. Im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts hört auch die nachträgliche Pflege der alten Gattungen auf. Das „Speculum musice" berichtet, daß die *moderni*, d. h. die Musiker der Ars nova, *quasi solis utuntur motetis et cantilenis*[3]). Den Untergang der alten liturgischen Mehrstimmigkeit besiegelt die bekannte Bulle Johanns XXII. von 1324/25. Schon in den nächsten Jahrzehnten beginnt sie sich auf ganz neuen Grundlagen aufzubauen. Die Handschrift *Iv* stellt neben ihre Sammlung von 37 Motetten bereits 25 Ordinariumstücke im neuen Stil, in *Apt* steht die Motette nur noch bescheiden im Hintergrund[4]). Für die Ausbildung der weltlichen Ars nova-Formen fehlen genauere Daten. Im dritten Viertel des Jahrhunderts dürften sich Balladen- und Motettenschaffen etwa das Gleichgewicht halten, seitdem übernimmt die Ballade entschieden die Führung. Es hebt sich somit ein Zeitraum etwa von der Mitte des 13. bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts heraus, für den von der Motettengeschichte aus die gesamte Musikentwicklung in ihrem Kern erfaßt und gedeutet werden kann, allerdings seit der Mitte des 14. Jahrhunderts mit zunehmender Einschränkung. Von vornherein ist also zu erwarten, daß auch die Ars nova-Wende wesentlich in der Motette hervortritt und zunächst von hier aus verstanden werden will.

[1]) Ausgabe J. Wolf, SIMG 1, 1899/1900, 107; dazu ZfM 7, 45, A. 1

[2]) Coussemaker, Scriptores II, 429a. Da die Herkunft des Verfassers unbekannt ist (vgl. AfM 7, 180f.), möge vorläufig die Benennung nach dem Ort seines späteren Wirkens gestattet sein.

[3]) C. S. II, 428b. Unter *cantilenae* sind zweifellos die (ein- oder mehrstimmigen) Balladenformen, daneben vielleicht auch die Kanons der beginnenden Ars nova zu verstehen.

[4]) Für die Handschriften des 14. Jahrhunderts und ihre Siglen vgl. das Verzeichnis AfM 7, 245, für die des 13. AfM 5, 315. Über die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts handelt Fr. Ludwig AfM 7, 1925, 417ff.

Die Quellen für die erste Hälfte des erwähnten Zeitraumes, sämtlich in Mensuralnotation geschrieben, sind von Fr. Ludwig grundlegend untersucht und besprochen worden[1]), so daß hier einige Hinweise genügen. Die wichtigste und reichste Sammlung stellt der 7. Faszikel der Handschrift *Mo* dar (s. u.), der nur Werke der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vereinigt. Wenn auch von fundamentaler Bedeutung für die stilgeschichtliche Erkenntnis, so ist doch *Mo 7* nicht die älteste Sammlung, in der sich Werke des neuen Motettenstils vorfinden. Vielmehr scheinen sich die fünf Hauptquellen, wie aus der folgenden Untersuchung noch deutlicher werden wird, in eine ältere Gruppe (*Bes* und *Ba,* etwa das Repertoire des dritten Viertels des Jahrhunderts umfassend) und eine jüngere (*Mo 7* und *Tu,* vielleicht bis an die Jahrhundertwende heranreichend) zu scheiden, während die letzte Sammlung, *Mo 8,* eine Sonderstellung einnimmt. — Der einstige Kodex *Bes,* von dem nur der Index erhalten ist[2]), war anscheinend eine planmäßige und sorgfältige, am Mittelpunkt der Entwicklung entstandene Sammlung. Nur fünf von seinen 57 Motetten lassen sich textlich bisher sonst nicht nachweisen, wobei aber die Möglichkeit bleibt, daß es sich um Kontrafakta handelt. Die ersten 25 Werke mit lateinischen und gemischtsprachigen Texten sind sämtlich bekannt und z. T. die berühmtesten ihrer Art. Nur fünf davon gehören dem Repertoire von *Mo 7* an. Da andererseits die 32 französischen Doppelmotetten des zweiten Teils leicht überwiegend im jüngeren Stil gehalten sind — von den 27 nachweisbaren stehen 15 in *Mo 7* usw. —, so ist der Schluß gestattet, daß der neue Stil zunächst in der französischen Motette hervortrat, und die lateinischen Werke dieser Art erst in einem späteren Stadium zahlreicher entstanden. Dafür spricht auch die verwandte Handschrift *Ba,* die jedoch auf einen Musikerkreis zurückzugehen scheint, der die neue Motette zwar pflegte, aber an ihrer Ausbildung nicht führend beteiligt war[3]). Auffallend sind die verhältnismäßig zahlreichen Kontrafakta nach älterer Art, das Bevorzugen lateinischer Texte und die pseudo-aristotelische Notation. Von den 100 alphabetisch nach Motetusanfängen geordneten Motetten gehören nur etwa 20 entschieden dem jüngeren Stil an (die Umarbeitungen nicht gerechnet): 15 in *Mo 7* wiederkehrende Werke, von denen jedoch *Ba* 22, 33 und 56 noch älteres Aussehen zeigen, und 18 hier singuläre, von denen aber nur acht mit Sicherheit in die zweite Jahrhunderthälfte zu setzen sind (*Ba* 37, 38, 50, 79, 85, 86, 92 und 100).

Die stilistisch jüngeren Werke in *Bes* und *Ba* kehren zum größten Teil in der Handschrift *Mo* wieder, die zwar erst im Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden ist, aber ein ungewöhnlich reiches Bild fast der gesamten Motettenkunst des 13. Jahrhunderts vermittelt[4]). Von besonderem Wert ist für uns die Faszikeleinteilung dieses sorgfältig ausgestatteten und wohlgeordneten Kodex. Nach einer einleitenden kleinen Sammlung von Kondukten, Hoketen und Organa tripla folgen die Abteilungen der vierstimmigen Motetten (Fasz. 2),

---

[1]) AfM 5, 196ff. Vgl. auch unten S. 147 A. 3
[2]) Vgl. Ludwig, AfM 5, 200f.
[3]) Ludwig, a. a. O. 198f.
[4]) Vgl. die Beschreibung G. Jacobsthals, Zs. f. rom. Philol. 3, 1879, 527—537.

der dreistimmigen gemischtsprachigen, lateinischen und französischen Doppelmotetten (Fasz. 3, 4, 5) und der zweistimmigen französischen Motetten (Fasz. 6), darauf der 7. Faszikel mit 39 dreistimmigen Werken ohne durchgeführte Scheidung der Textsprachen. Nach Ludwigs Feststellung zeigt dieser Teil keinerlei Berührung mehr mit dem älteren Motettenschaffen (von zwei Umarbeitungen abgesehen) und überliefert nur Kompositionen des neuen Stils der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die Aufzeichnung erfolgt hier in zwei Kolumnen mit untergeschriebenem Tenor und ist bei der lebhaften Bewegung des Triplums, dem kleinen Format der Handschrift und dem dadurch verursachten engen Zeilenumbruch mitunter recht unbequem zu lesen. Man darf als sicher annehmen, daß der Schreiber diese Anordnung aus einer Vorlage übernahm, in der sie Sinn hatte, d. h. aus einer Handschrift von größerem, wahrscheinlich Quartformat, wie *Bes*, *Ba* und *Tu*[1]). Auch die von Faszikel 1—6 abweichende rein frankonische Notation dürfte auf diese Vorlage zurückgehen. *Mo 7* stellt die weitaus umfangreichste Sammlung des jüngeren Motettenschaffens dar und schöpft nach Ausweis der reichen Konkordanzen aus dem Hauptrepertoire. Leider fehlen sichere Daten, vor allem ein Anhalt dafür, wie weit diese Werke noch an die Jahrhundertwende heran- oder darüber hinausreichen. Die elf Nachtragsstücke (*Mo 7*, 292—302), die mit einer Ausnahme[2]) nur hier überliefert sind, dürften meist jüngeren Ursprungs sein als der Inhalt des Hauptteils. — Eine etwas kleinere Sammlung, die fast ausschließlich französische Motettentexte berücksichtigt, liegt in der Handschrift *Tu* vor[3]). Obwohl nach Herkunft und Dialekt zweifellos eine periphere Quelle — sie stammt aus St. Jakob in Lüttich —, zeigt sie doch ein so vortrefflich ausgewähltes und modernes Repertoire etwa aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, daß man auf enge Zusammenhänge mit der französischen Musikpflege schließen muß. Nur neun von ihren 31 Motetten sind schon vor der Epoche *Mo 7* nachweisbar (ohne Rücksicht auf Umarbeitungen), 18 stehen auch in *Mo 7* und jüngeren Quellen (*Mo 8*, Fragment Arras, *Iv*, *Ca B*), und vier bisher nur in *Tu*. Auch treten stilistisch jüngere Werke wie die beiden Motetten des Petrus de Cruce, die Jakob von Lüttich zitiert, hier deutlich hervor. Vielleicht ist es nicht zu gewagt, den Verfasser des „Speculum music", der im Lütticher Musikerkreis wohl ein führender Kopf gewesen sein dürfte, wenigstens mittelbar mit der Handschrift *Tu* in Verbindung zu bringen. Eine im letzten Viertel des Jahrhunderts zu Paris entstandene Sammlung wird man jedenfalls als Hauptvorlage für sie anzusetzen haben.

Eine Sonderstellung nimmt die letzte größere Quelle für das 13. Jahrhundert ein, der 8. Faszikel von *Mo*[4]). Ebenso wie die Nachträge zu *Mo 7* wurde er erst nach Abschluß der Hauptsammlung, aber in der gleichen Ausstattung

---

[1]) Vgl. AfM 7, 172f. Coussemakers Wiedergabe der Originalnotation (L'art harmonique, 1865) verändert meist die Zeilenabsetzung, ist jedoch nach Jacobsthals diplomatischem Abdruck der Texte (Zs. f. rom. Phil. 3/4, 1879/80) leicht zu berichtigen.

[2]) *Mo 7*, 301 = *Lo B* 18, vgl. Repert. 1. 1, 261.

[3]) Ludwig, a. a. O. 205f. Kopien der in *Tu* singulären Stücke stellte mir Herr Prof. Ludwig freundlichst zur Verfügung.

[4]) Ludwig, a. a. O. S. 206f. Für *Mo 7* und *8* benutzte ich die peinlich sorgfältige Kopie G. Jacobsthals (Berlin, Staatsbibliothek).

angelegt und wie diese durch einen dreistimmigen Konduktus eröffnet (*Mo 8*, 303 = *Tu* Kond. Nr. 2). Nur sechs von seinen 42 dreistimmigen Motetten lassen sich bisher anderweitig nachweisen[1]). Bei fast einem Drittel tritt, wenigstens im Motetus oder Tenor, der 2. Modus auffällig hervor, der im unmittelbar vorhergehenden wie nachfolgenden Hauptrepertoire (*Mo 7* und *Fauv*) nur eine ganz untergeordnete Rolle spielt. Andererseits überwiegt deutlich die moderne Schreibart, die im ganzen genommen über die Stufe von *Mo 7* hinausweist. Am zwanglosesten erscheint die Annahme, daß es sich hier um einen vielleicht provinziellen, nach dem Dialekt aber jedenfalls noch zentralfranzösischen Seitenzweig der Entwicklung handelt[2]). Er gestattet zwar Rückschlüsse auf den Stand der Musik um 1300, wofür direkte Quellen leider fehlen, erfordert aber eine gesonderte Behandlung. Auf Beziehungen zur Hauptstadt verweisen die Texte Nr. 307, *319 und *334, in denen die *compaignons a Paris* — z. T. dieselben Musikernamen wie in **Mo 7*, 253 — und das dortige vergnügliche Leben gerühmt werden. — Zu diesen fünf Hauptquellen treten noch einige Fragmente und geringere, nicht planmäßige oder nicht abgeschlossene Sammlungen. Der nur in einem dürftigen Bruchstück erhaltene, anscheinend vorzügliche und zentrale Kodex *Reg* gehörte nach Ausweis der fünf identifizierbaren Stücke zur älteren Handschriftengruppe *Bes* — *Ba*[3]). Auch die kleine Motettenabteilung der Adam de la Halle-Handschrift f. frç. 25566 (*Ha*) schließt sich zeitlich hier an[4]), während die ebenfalls zur älteren Gruppe gehörigen Darmstädter Fragmente (*Da*) schon insofern eine Sonderstellung einnehmen, als hier ein gut ausgewähltes, überwiegend lateinisches Motettenrepertoire stark mit Kondukten durchsetzt ist[5]). Vielleicht stammt die Sammlung aus Deutschland oder von einem deutschen Musiker in Paris. Von den Quellen zweiten Ranges seien hier nur die beiden einigermaßen geschlossenen, wenn auch kleinen Sammlungen *Ψ*[6]) und *Ars A*[7]) genannt. Auch die übrigen ergänzen mannigfach das Bild der Überlieferung und Verbreitung einzelner Werke, bringen aber kein neues Material hinzu.

Für die alte Motette war von entscheidender Bedeutung ihr Herauswachsen aus dem Organum, jener liturgischen Kunst, die nach dem Zeugnis des oft zitierten englischen Anonymus geschaffen wurde *pro servitio divino multiplicando*[8]). Die Solistenpartie in den feierlichsten Responsorialformen von Messe

---

[1]) *Mo 8*, 318 = *Tu* 30, 320 = *Tu* 18 (*N* 94), 330 = *Da* 3 (*Mo 7*, 282 usw.), 336 = Frg. Arras, 338 = *Mo 7*, 289, 345 = *Ba* 55 (W_2 2, 50 usw.)

[2]) Vgl. den Motetus von *Mo 8*, 313: . . . *ioli doi compaignon . . . s'en aloient vers Clari venant d'Orliens* . . . Clari liegt in der Nähe von Orléans. Ein „Admetus de Aureliana" wird in Robert de Handlos Dialog von 1326 herangezogen (C. S. I, 397b).

[3]) Ludwig, a. a. O. S. 201f.

[4]) a. a. O. S. 197

[5]) a. a. O. S. 203f.

[6]) a. a. O. S. 209

[7]) a. a. O. S. 212f.

[8]) C. S. I, 342a. Vgl. die Darstellung Fr. Ludwigs in Adlers Handbuch der Musikgeschichte S. 182ff. und 191ff. Das einzige vollständig veröffentlichte Organum ist das in Karlsruhe 1922 zum erstenmal vorgeführte Osteralleluja *Pascha nostrum* (ZfM 5, 1923, 447ff.). Vom zugehörigen Graduale *Hec dies* (vorgeführt in Hamburg 1924) sind der Anfang und die beiden eingelegten Motetten zugänglich (Adlers Handbuch S. 185 und The Oxford History of Music 1, 1901, 363 und 365).

und Offizium entfaltete sich *cum abundantia colorum armonice artis* zu zwei, drei und sogar vier gleichzeitigen Stimmen, deren jede durch den alten liturgischen und den neuen tropischen oder sonstwie sinnvoll in das ganze eingefügten Text — vereinzelt sogar zwei oder drei solcher Texte — auf dasselbe transzendente Ziel, die Anbetung der Gottheit oder Betrachtung der Glaubenslehren gerichtet war. Auf dieser Beziehung beruht zu Anfang die Einheit der verschiedenen Motettentexte und -stimmen. Es bedarf wohl keiner näheren Ausführung, daß solche Werke nicht zu „ästhetischem Genuß" geschaffen sind, daß sie überhaupt den „Zuhörer" im üblichen Sinne nichts angehen, sondern nur den Gläubigen bei Gebet und Betrachtung. Zum Verständnis der weiteren Entwicklung scheint daher ein Blick auf die allgemeinen Zugangsmöglichkeiten zur Musik ratsam[1]).

Seit Generationen gilt uns das Konzert als höchste und sozusagen einzig legitime Form des Vorführens und Anhörens von Musik. Fast alle Werke, die überhaupt mit künstlerischen Ansprüchen auftreten, sind irgendwie für eine Wiedergabe dieser Art geschaffen. Eine von den schöpferischen Kräften der Epoche gespeiste Originalliteratur bestand bis vor kurzem nur für den Umkreis des konzertmäßigen Musizierens. Auch Gattungen, die ursprünglich von anderen Tendenzen getragen waren, wie z. B. die Kammermusik, haben seit langem die Anforderungen an den Liebhaber so hoch geschraubt, daß die eigentliche Erfüllung meist nur im Konzertsaal möglich ist. Eine derartige Alleinherrschaft der konzertmäßigen Haltung beim Musizieren ist in keiner früheren Epoche anzutreffen. Nirgends wäre jedoch ihre stillschweigende Annahme so verhängnisvoll wie für das Mittelalter, dessen Musik dabei entweder unzugänglich oder völlig mißverstanden bleiben müßte. Die heutige Lage bietet jedoch — ganz abgesehen davon, daß die Stellung des Konzerts seit einiger Zeit als problematisch und umstritten anzusehen ist — auch die Möglichkeit, andersgeartete Zugangsweisen zur Musik zu veranschaulichen, die zwar meist als nicht vollwertig außer acht bleiben, aber trotz ihres jetzigen rudimentären Zustandes entsprechende Haltungen vergangener Epochen zu deuten gestatten. Wenn die landläufige Ästhetik über das musikalische Verhalten etwa beim Tanz oder beim Absingen einer Nationalhymne, eines Kirchenliedes u. dgl. in der Regel stillschweigend hinweggeht, so geschieht dies wohl in der Annahme, daß derartige „primitive" Verhaltungsweisen keine eigene Untersuchung erfordern, sondern als unentwickelte Vorstufen des eigentlichen „ästhetischen Genießens" durch dessen Analyse bereits mit betroffen sind. Demgegenüber kann jedoch nicht nachdrücklich genug betont werden, daß es sich hier um völlig getrennte und wesensverschiedene Dinge handelt. Der Ausdruck „primitiv" zielt zwar auf eine Grundbestimmung ab, die wir jedoch, um ein abschätziges Werturteil auszuschließen, lieber als ursprünglich bezeichnen. Es handelt sich hierbei nicht etwa um die Tatsachenfrage nach dem Ursprung der Musik[2]); die Erscheinungen sollen keineswegs in eine mutmaßliche geschicht-

[1]) Vgl. hierzu den inzwischen erschienenen Aufsatz des Verfassers „Grundfragen des musikalischen Hörens" im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925 (Jahrgang 32).

[2]) Wie etwa bei K. Stumpf, Die Anfänge der Musik, 1911

liche Entwicklungsreihe gezwungen werden. Verhaltungsweisen wie die genannten sind vielmehr insofern ursprünglich, als sie den Äußerungen und Bedürfnissen eines „naiven“ Daseins entsprechen, das in unmittelbarem Austausch mit seiner Umwelt lebt. Das Musikalische steht hier noch ganz im Zusammenhang unserer alltäglichen Lebensverrichtungen und -begegnisse, es hat sich daraus noch nicht abgezweigt, um als eine Welt für sich, als Abglanz und zugleich Ersatz des wirklichen Daseins über ihm zu schweben. Ursprünglich in diesem Sinne sind z. B. alle Arten des Tanzes (ausgenommen das Ballett und ähnliche Abzweigungen), wobei von näherer Gehaltsanalyse des großen hierzu vorliegenden Materials mit seinen mannigfachen magischen, religiösen und erotischen Untergründen hier ganz abgesehen sei, ferner in sehr typischer Weise alle Arbeitsgesänge, wie sie K. Bücher in seinem stoffreichen Buch dargestellt hat[1]), Soldatenlieder und Märsche, weite Bezirke des Volkslieds, Kommers- und Gesellschaftslieder ebenso wie nationale und politische Bekenntnislieder, soweit sie von einer lebendigen Gemeinschaft getragen werden und dem Ausdruck dieses Gemeinschaftsgefühls dienen. Auch alle religiöse Musik, die wesentlich an die Liturgie gebunden ist, gehört in diesen Zusammenhang, so der gregorianische und z. T. auch der protestantische Choral, orientalische Ritualgesänge usw. In all diesen weitverzweigten Gruppen handelt es sich darum, körperliche Zweck- oder Ausdrucksbewegungen rhythmisch-musikalisch zu begleiten und zu steigern, oder geistige Haltungen wie Gebet, Bekenntnis u. dgl. durch musikalischen Vollzug zu bekräftigen. Stets wird dabei der einzelne in die Bewegung hineingezogen und muß sie mitmachen, sei es buchstäblich oder nur innerlich durch Mitvollziehen der gemeinsamen Haltung. Nur dies ist die angemessene Zugangsweise zu derartigen Werken, die den Zuhörer in keiner Weise berücksichtigen. Wer nicht teilnimmt, kann als außenstehender Beobachter zwar erfassen, worum es sich handelt, aber den eigentlichen Sinn des Vorgangs nicht erfüllen[2]). Die zweite wesentliche Eigenschaft

---

[1]) K. Bücher, Arbeit und Rhythmus, 1896 ([6]1921)

[2]) Was also hier ebenso wie im zitierten Petersjahrbuch-Aufsatz zur Rede steht, sind in der Tat „Grundfragen des musikalischen Hörens“. Die Anzeigen von A. Einstein (ZfM 9, 113) und H. J. Moser (Deutsches Musikjahrbuch, herausg. v. R. Cunz, 4, 1926, S. 29) lassen eine gewisse Überraschung über den Titel erkennen, offenbar weil nicht die gewohnten akustischen und psychologischen Auseinandersetzungen folgen. Dabei haben doch zweifellos die besprochenen Dinge mit dem wirklichen Musikhören viel unmittelbarer zu schaffen als alle Akustik und Psychologie — ein Zeichen, wie sehr die naturwissenschaftliche Grundeinstellung uns verführt hat, fremdartige Begriffe beim Geistigen für natürlich zu halten und die nächstliegenden zu übersehen. Eine „Verbesserung“ des Titels wie die von Moser vorgeschlagene sei daher ausdrücklich zurückgewiesen: sie entspringt demselben Mißverständnis wie die Etikettierung des Inhalts als „Soziologie“ und gar „Entwicklungsmechanik“. — Was im übrigen Mosers Kritik betrifft, so muß der Verfasser seinem Bedauern darüber Ausdruck geben, daß eine Arbeit, die der Erkenntnis der Gegenwart dienen will und nicht irgendwelcher Propaganda, von einem Musikhistoriker in so wenig sachlicher Weise an einer zu wissenschaftlicher Diskussion wenig geeigneten Stelle angegriffen wird. Eine weitere Auseinandersetzung erübrigt sich, denn wenn ein Kritiker als Quintessenz des fraglichen Aufsatzes angibt, es werde darin „der Tanztee mit Niggermusik als Kennzeichen einer neu heraufkommenden ‚eigentlichen‘ Musikepoche“ gedeutet (obwohl nicht nur zwischen den Zeilen, sondern S. 45 ausdrücklich das Gegenteil steht), es kämen „die Meister von Beethoven bis R. Strauß ungefähr als Wahrzeichen abfaulender Bourgeoisie“ heraus, und „nur die Fetischistenstufe von Musik als Zauber“ gelange voll zu ihrem Recht (eine etwas merkwürdige Bezeichnung für die S. 48 aufgezählten umgangsmäßigen Epochen vom Gregorianischen Choral bis zu Bachs Kantaten) — und auf

dieser Kunst liegt darin, daß sie stets aus der Fülle des unmittelbaren Daseins heraus vollzogen wird. Sie tritt ohne jeden im engeren Verstande „ästhetischen" Anspruch auf, verlangt vom Ausführenden nicht den Übergang in eine besondere ästhetische Einstellung, will keinerlei Bildungswerte vermitteln und ist von aller Selbstbewußtheit und theoretisch-künstlerischen Abhebung entfernt. In diesem schlichten Sinne gehört sie zu den Gegenständen unseres täglichen Umgangs, deren wir uns in den entsprechenden Lagen ohne weiteres bedienen. Es sei daher jede Kunst mit den geschilderten Grundeigenschaften kurz als umgangsmäßig bezeichnet.

Mit diesem Begriff ist ein wesentliches Merkmal der alten Motette umschrieben, von dem aus ihre Schicksale und technischen Erscheinungen einheitlich gedeutet werden können[1]). Zu den auffälligsten Tatsachen gehört die Leichtigkeit, mit der die neugeschaffene liturgische Form ohne jede technische Änderung alsbald in den vulgärsprachlichen weltlichen Umkreis hinübergreift, wobei französische und lateinische Motette durch fortwährende Kontrafakturen in engster Verbindung bleiben. Die Zugangsweise muß demnach in beiden Fällen die gleiche gewesen sein, was nur erklärlich ist aus einer völligen Durchdringung aller Lebensschichten mit religiösen Bindungen und Normen. So ist also auch die französische Motette zunächst ein Werk, das die innere Beziehung auf den Zuhörer nicht kennt. Die gemeinsame Blickrichtung aller Stimmen auf ein religiöses Ziel hat sich zwar zu einem rein diesseitigen, gesellschaftlichen Spiel gewandelt, doch muß nach wie vor der Nicht-Ausführende sinngemäß zu einer der Stimmen treten und von dort aus das polyphone Musizieren mitmachen. Zur Orientierung dient dabei jedem Sänger im Ausführen des eigenen Parts das Mithören eines regelmäßig wiederkehrenden klaren Abstands zu einer der Nachbarstimmen, wobei das gut verschmelzende Einklangs-, Quart-, Quint- und Oktavverhältnis die Hauptrolle spielt. Eine erste Grundeigenschaft der alten Motette liegt somit darin, daß Klangwirkungen und Gesamtgliederungen nach außen nicht beabsichtigt sind und meist fehlen[2]). Die Technik ist im wesentlichen die gleiche wie die der ersten liturgischen Motetten. Zugrunde liegt stets ein vorgegebener Tenorausschnitt, der für die erste Hälfte des Jahrhunderts weitaus überwiegend dem alten Notre Dame-Organarepertoire entnommen und in der französischen Motette unverändert beibehalten wird. Echt umgangsmäßig ist diese Gattung allen musikalischen Anregungen und Bereicherungen geöffnet: sie entnimmt dem Organum nicht nur regelmäßig den Tenor, sondern in zahlreichen Fällen auch die Oberstimmenmelodik vermittels Kontrafaktur oder sogar durch unmittelbare Benutzung der „clausule". Ebenso greift sie in das einstimmige weltliche Repertoire hinein und verwebt mit erstaunlicher Geschicklichkeit zahllose Refrains in ihre Melodien, setzt auch umgekehrt ebenso leicht ursprüngliche Clausula-Melismen, mit französischem Text versehen, als geflügelte musikalische Redensarten in Umlauf.

Grund solcher Entstellungen dem Verfasser „eine irgendwie bolschewistische Grundeinstellung" andichtet, so schneidet er allerdings eine sachliche Auseinandersetzung von vornherein ab.

[1]) Vgl. die Darstellung Fr. Ludwigs in Adlers Handbuch S. 198—219.
[2]) Vgl. ZfM 7, 46.

Das tragende Medium für all diese verschiedenartigen Bestandteile bildet die modale Rhythmik, die mit ihrem gleichmäßigen Pulsieren einer jeden Stimme und dem ganzen Werk unmittelbare Einheit verleiht. Die alte Motette kennt also keine Formprobleme, was ihre zweite wesentliche Eigenschaft ausmacht. Wie sie zahlreichen musikalischen Anregungen geöffnet ist, so gewährt sie auch den Ausführenden die Möglichkeit, nach ihrem Geschmack zu ändern, Stimmen hinzuzufügen, umzuarbeiten oder fortzulassen. Die Geschichte der berühmten und verbreiteten Werke ist überaus mannigfaltig, so daß in zahlreichen Fällen die Herstellung eines einheitlichen kritischen Textes sinnlos wäre. Meist läßt sich zwar die erste Fassung (ebenso wie verderbte Lesarten) erkennen, doch sind wir nicht berechtigt, diese oder irgendeine andere als kanonisch zu betrachten und die Überlieferung danach zu beurteilen. Wie diese Werke im wesentlichen dazu bestimmt waren, frei und auswendig aufgeführt zu werden[1]) — nur umgangsmäßigen Werken ist dieses Verfahren innerlich angemessen —, so tritt auch der Verfasser vollständig zurück. Keine einzige unter den Hunderten von alten Motetten läßt sich mit Sicherheit einem bestimmten Musiker zuschreiben, so daß die Anonymität und das Fehlen einer kanonischen Überlieferung ein weiteres Kennzeichen ausmachen. Nicht zufällig wurden die angeführten Grundeigenschaften alle negativ ausgedrückt. Unsere geläufigen ästhetischen Begriffe sind an einer Kunst völlig entgegengesetzter Art gewonnen, daher müssen umgangsmäßige Werke zunächst auf diese Weise von den übrigen abgehoben werden.

Nach manchen Vorbereitungs- und Übergangserscheinungen, die erst später rückschauend betrachtet werden mögen, zeigt sich etwa um die Mitte des 13. Jahrhunderts in der Motette ein grundlegender Wandel, der sich schon in den nächstliegenden anschaulichen Merkmalen der Quellen ausdrückt[2]). Obwohl ein ähnlicher Situationswechsel im Verlauf der Musikgeschichte wiederholt zu beobachten ist, tritt er nirgends so außerordentlich klar zutage wie hier. Auf eine Reihe der neuen Erscheinungen hat Fr. Ludwig ausführlich hingewiesen[3]) und im Repertorium sämtliche Werke in der Reihenfolge der Handschriften nach Tenorherkunft und -rhythmik, Überlieferung, Refrainbenutzung und Textbau untersucht. Unter Verwertung der dort niedergelegten Ergebnisse ordnen wir die Motetten der zweiten Jahrhunderthälfte einheitlich zunächst nach dem ersten anschaulichen Eindruck ihres Klanges, wobei die neuen Werke aus *Mo 8* gesondert aufgeführt werden. Dabei ergeben sich drei deutlich unterschiedene Klangtypen, deren Abgrenzung nur in wenigen Fällen zweifelhaft bleibt. Eine Gruppe von Werken führt den bisherigen Motettentypus fort, jedoch mit tiefgreifenden, auf eine neue geistige Lage verweisenden Änderungen. Eine weitere nimmt klanglich und satztechnisch Eigenheiten des Konduktus auf, der als selbständige Gattung in diesem Zeitraum fast

[1]) Vgl. AfM 7, 173.
[2]) Vgl. AfM 7, 173f.
[3]) SIMG 5, 1904, 202ff.; AfM 5, 194, A. 1; Adlers Handbuch S. 219—223 und im Repertorium 1. 2, dessen längst ausgedruckten Anfang (bis S. 456, 1. Nachtrag zu *Mo 7*) mir Herr Prof. Ludwig freundlichst zur Verfügung stellte. Da Bd. 1. 2 und 2 nicht vor 1928 erscheinen, müssen hier die Konkordanzen und Zitate ausführlicher gegeben werden.

ganz zurücktritt. Den klarsten Ausdruck finden die neuen Bestrebungen in einer Reihe von Werken, als deren Vertreter zunächst die öfter herangezogene Motette *Lonc tans me sui tenu* des Petrus de Cruce (* *Mo 7*, 254, *Tu* 11) dienen kann[1]). Sie zeigt die Eigentümlichkeiten ihres Typus in schärfster Ausprägung und bilde daher die Unterlage für einige allgemeine Bemerkungen[2]).

Die auffallendste Erscheinung in diesem Typus ist klanglich der Bruch mit dem alten Gleichgewicht der Stimmen und das führende Hervortreten des Triplums. Seine schnelle Bewegung in Breven und Semibreven hebt sich deutlich von den beiden in gehaltenen Longa- und Breviswerten dahinschreitenden Unterstimmen ab. Damit ist aber eine Grundeigenschaft der alten Motette zerstört. Die gleichwertigen inneren Abstandsbeziehungen der Stimmen zueinander sind ersetzt durch eine neue, perspektivische Anordnung, deren Hörzentrum nunmehr außerhalb der Aufführenden liegt. Innere Teilkonsonanzen mit dissonierender Klangwirkung oder Quarten (über dem tiefsten Ton) sind fast ganz verschwunden[3]). Das übliche Aufbauschema der Stimmen zu Beginn jeder perfectio besteht in der Akkordsäule Grundton—Quint—Oktav oder Grundton—Quint mit einer Verdopplung. Terzen und Sexten fehlen anfangs, ihr Hinzutreten scheint im allgemeinen auf jüngere Entstehung zu deuten[4]). Klanglich handelt es sich also hier um das erste Auftreten einer akkordlich-kontrapunktisch begleiteten Oberstimme im dreistimmigen, auf den Zuhörer hin angelegten Satz.

Die Oberstimme selbst zeigt einen ebenso tiefgreifenden Wandel gegenüber der alten Motette im völligen Bruch mit der modalen Rhythmik. Über die Entwicklung dieser Rhythmik, falls man darunter die grundsätzliche Dreiteiligkeit und das System der bekannten sechs Modi versteht, wissen wir weiter nichts, als daß sie sich spätestens in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts — ein Denkmal des ersten Modus gehört bereits den St. Martial-Organa der ersten Hälfte an[5]) — vornehmlich in der Notre Dame-Schule ausprägte, schon vor 1200 voll durchgebildet und in einer sinnreichen Notenschrift auszudrücken war und im ältesten Mensuraltraktat, der „Discantus positio vulgaris", bereits systematisiert vorliegt. Mit Dreiteiligkeit und den sechs Schemata hat jedoch die modale Rhythmik, wie wir sie hier fassen, nur zufällig und mit den antiken Versfüßen überhaupt nichts zu schaffen, mag auch der eine oder andere Mensuraltheoretiker, wie der in der Metrik wohlbewanderte Walter Odington, nach Abschluß der ganzen Entwicklung nachträglich solche Zusammenhänge sich zurechtgelegt haben. Ebensowenig kann eine Abhängigkeit von der mittelalterlichen rhythmischen Dichtung angesetzt werden. Die Textlosigkeit der Organa-Melismen spricht dagegen, und die Anerkennung des dritten Modus

---

[1]) Vgl. u. S. 167.

[2]) Sämtliche in brauchbaren Übertragungen zugängliche Stücke sind durch *, die nur im Faksimile veröffentlichten durch † gekennzeichnet. Das Verzeichnis S. 230 ff. faßt alle heute in Betracht kommenden Neuausgaben zusammen. Zitiert ist stets der Motetusanfang.

[3]) Die wenigen Überreste in den veröffentlichten Motetten dieses Typus sind etwa **Ha* 1 Takt 34 (Quart), **Mo 7*, 282 T., 9, 11, 14, 16 usw. und einige Stellen in **Mo 7*, 280 = **Ba* 54, wo infolge der starken Auflösungen Zweifel über die beabsichtigten Klänge entstehen können.

[4]) Vgl. unten S. 161.

[5]) Adlers Handbuch S. 148 f.

begegnet in der romanischen Philologie noch immer grundsätzlichen Bedenken[1]). Daß rhythmische Dichtung und modale Motette aufs beste zusammengehen, ist aus dem Wesen des Rhythmus sogleich verständlich. Er ist weder ein Reservat der Dichtung noch der Musik, sondern Ausdruck einer bestimmten, hier nicht zur Diskussion stehenden allgemeinen Bewegtheit des Lebens, in der Musik und Dichtung gleichermaßen ihren Ursprung haben. Die Modi des 12. und 13. Jahrhunderts sind Bezeichnungen für verschiedene Grundarten der musikalischen Bewegung — *modus vel maneries* liest man wiederholt[2]) — und für jede dieser Bewegungsarten ist es wesentlich, daß sie gleichmäßig und ohne Teiligkeit, als ununterbrochenes Pulsieren durch das ganze Stück (Clausula, Motette, Chanson) hindurchläuft. Nichts wäre verfehlter, als den modernen Taktbegriff in die Modi hineinzutragen. Es handelt sich nicht um den Aufbau der Rhythmik aus letzten Gruppeneinheiten, sondern um die Gliederung eines einheitlichen Bewegungsstromes in einer bestimmten „Manier" (*maneries*), nicht um Gruppen-, sondern um Reihenrhythmik. Den Beweis liefert anschaulich die Notenschrift: sie geht nicht vom Einzelglied aus, sondern von der Ligaturenkette[3]). Ebenso erhalten in der Mensuralnotation, die in ihrem ältesten Stadium eine reine Modusschrift ist, die Einzelsymbole ihre durchaus wechselnde Bedeutung jeweils erst aus dem Zusammenhang der modalen Reihe — eben dies besagen die Imperfektions- und Alterationsregeln. Daß die Modi nicht als nur zeitmessende, sondern als Akzentrhythmik aufzufassen sind, wenngleich auch der Iktus wahrscheinlich nicht sehr ausgeprägt war, ergibt sich schon aus der Tatsache des zweiten Modus. Garlandia erklärt: *modus est cognitio soni in acuitate et gravitate secundum longitudinem temporis et brevitatem*[4]). In diesem Sinne also bezeichnet der erste Modus eine tanzmäßig schwebende Bewegung, meist in einfachem Wechsel von gedehnter Hebung und kurzer Senkung, die auch durch die modalen Pausen nicht unterbrochen wird; der zweite ein regelmäßiges, elastisches Abprallen von der kurzen Hebung und Ausruhen auf der doppelt langen Senkung; der dritte eine bedeutend langsamere Bewegung, die sich in weitgespannten Bögen auf die im Abstand von je zwei Longae einander folgenden Hebungen stützt, wobei die ternär aufgelöste Senkung den Wert einer vollen Longa hat. Dieser Rhythmus ist also zweischlägig und scheint zu den beiden ersten Modi mit nur je einer großen Zählzeit überhaupt nicht in einem rationalen Tempoverhältnis zu stehen. Eine Vermischung der drei scharf unterschiedenen Grundmodi[5]) oder ihre gleichzeitige Verwendung in verschiedenen Stimmen kommt in der alten Motette entsprechend den obigen Ausführungen nicht vor, dagegen erscheinen mit-

[1]) F. Sarans Auffassung des französischen Versbaues als eines alternierend-akzentuierenden Systems vermag der unbestreitbaren Tatsache des 3. Modus nicht gerecht zu werden. Die Argumentation in § 3 und 4 seines „Rhythmus des französischen Verses" (1904) ist insofern nicht stichhaltig, als dort aus dem reinen Mensursystem der Mensuralnotation des 16. Jahrhunderts ohne weiteres Rückschlüsse auf die Zeit der Trouvères gezogen werden.
[2]) Bei Garlandia (C. S. I, 175a), Anon. 4 (ib. 327b) und Pseudo-Aristoteles (ib. 279a)
[3]) Vgl. Ludwig, Repertorium 1. 1, 42ff.
[4]) C. S. I, 97a—b
[5]) Man beachte, daß sie das Ergebnis einer künstlerischen Auslese und Systematisierung sind und den rhythmischen Reichtum der älteren Notre Dame-Schule durchaus nicht zu erschöpfen brauchen. Vgl. Repert. 1. 1, 50 und J. Handschin, AfM 7, 165.

unter ganze Werke aus dem 1. in den 2. Modus umrhythmisiert[1]). Zu den Grundmodi treten hinzu der hauptsächlich im Tenor angewandte, aus einfacher Folge großer Zählzeiten bestehende 5., der infolgedessen auch mit den drei ersten vermischt werden kann, und der gleichmäßig in Breven leicht dahingleitende 6. als Triplummodus. Eine ausgezeichnete Kombination vom 5., 1. und 6. Modus bietet *O Maria maris stella* (**Ba* 75 usw.), eine vom 5. und 3. *In Bethleem Herodes* (**Ba* 44 usw.).

Im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts bereitet sich der Zerfall der modalen Rhythmik vor. Durch akzentische Aufspaltung der Hebung entstehen Nebenformen des 3. (♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥.) und 6. Modus (♪ ♪ ♩ ♩ | ♩), die Längen werden melismatisch ausgefüllt wie in Nebenformen des 1. (♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥), 2. (♩ ♩ ♩ | ♩ oder ♩ ♫ ♩ | ♩) und 3. (𝅗𝅥. ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥.): so beginnt allmählich an Stelle der in großen Schwingungen verlaufenden Longa-Rhythmik eine in gleichmäßigen Breviswerten pulsierende Bewegung zu treten. Am weitesten führen in dieser Hinsicht die französischen Tripla, die einem alten (zweistimmigen) lateinischen Fundament aufgesetzt wurden und im 3. Faszikel von *Mo* zu einer Reihe eigenartiger Mischwerke zusammengestellt sind[2]). Der einheitliche modale Bewegungsimpuls beginnt in diesen Oberstimmen bereits sich zu verflüchtigen; eine symbolische Bezeichnung der verschiedenen Zeitwerte wurde jetzt unumgänglich notwendig. Die Anfänge der Mensuralnotation fallen in diese Epoche, da der älteste Mensuraltraktat, die *Discantus positio vulgaris*, u. a. Motetten aus dem 3. und 4. Faszikel von *Mo* zitiert[3]). Den vorläufigen Abschluß dieser Bewegung bilden die französischen Tripla in *Mo 7*. Die hier herrschende Brevis-Semibrevis-Deklamation hat zu einer bedeutenden Verlangsamung des Tempos der Grundwerte geführt: auf die Longa entfallen statt zwei bis drei Silben, wie in der modalen Motette, jetzt in der Regel vier bis sechs und mehr. Infolgedessen erhalten die Periodenschlüsse, in alter Art meist eine Longa mit Brevispause, eine völlig andere Wirkung. Sie begrenzen jetzt in der Tat einen Abschnitt. Der einheitliche modale Impuls ist zerbrochen, die gleichmäßige, über alle Pausen hinwegtragende Bewegung hat sich in einzelne Teile aufgerollt, die durch den Gegensatz von lebhafter Deklamation und langen Schlußtönen herausgehoben werden. Für den Zuhörer ist damit eine neue Lage geschaffen. Während er in der modalen Motette den einmal angeschlagenen Rhythmus selbständig aufgreifen, sozusagen mitschwimmen konnte, wird er von den neuen, ganz willkürlichen und regellosen Abschnitten jedesmal überrascht. Seine innere Aktivität wird in einem bestimmten Sinne stillgestellt, das bisherige Mitvollziehen verwandelt sich in das Hinhören[4]). Mit zugespitzten Formulierungen dieser Art, soll natürlich nicht ein in kurzer

---

[1]) Ein Beispiel in Adlers Handbuch S. 203, daselbst S. 216f. eine kurze Darstellung der Moduslehre und -schreibung. Vgl. dazu auch Repert. 1. 1, 50ff.

[2]) Vgl. S. 183.

[3]) Ludwig, AfM 5, 289

[4]) Es bedarf wohl kaum eines Hinweises, daß diese Begriffe nichts mit dem Gegensatz von „Tonvorstellung" und „objektivem" Klangvorgang zu tun haben (vgl. H. Riemanns Auseinandersetzung mit E. Kurth, ZfM 1, 1918/19, 26 und 176, wo die Literatur genannt ist).

Zeitspanne ruckweise eintretender Wechsel der geistigen Haltung behauptet werden. Es handelt sich nur darum, die Richtung zu erfassen, in der die Änderung verläuft. Wie sie sich im einzelnen abgespielt hat, vermögen wir mangels zureichender Quellen nicht genau zu verfolgen. Auf frühzeitige Ankündigungen, Vorwegnahmen und jahrelange Auseinandersetzungen lassen jedoch ebenso die erhaltenen Denkmäler schließen, wie unsere gegenwärtige Lage auf Art und Verlauf solcher geistigen Krisen.

Die erwähnte Tempoverschiebung hat noch weitere wichtige Folgen. Da die Moteti der in Rede stehenden Werke meist in alter Art, vorwiegend im 1. Modus rhythmisiert sind, das Longa-Brevis-Verhältnis aber jetzt nicht mehr als straffer Wechsel von gedehnter Hebung und kurzer Senkung empfunden werden kann, beginnt auch die Melodik sich in ihren Grundzügen langsam zu wandeln. Bisher herrschte eine knappe, wortgebundene Deklamation. In dem Maße jedoch, wie sich die Longa zeitlich dehnt, lockert sich auch die Beziehung von Ton und Wort. Die punkthafte Einheit der Tonsilbe beginnt zu zerfließen, Melismatik dringt ein (wobei die ternäre Auflösung der Senkung 𝅗𝅥 ♩♩♩ | 𝅗𝅥 ... für den 1. Modus bezeichnend wird), neue Fäden spinnen sich zwischen den einzelnen gehaltenen Tönen: eine andere Art von Melodik bereitet sich vor, die später noch ausführlich zu würdigen sein wird[1]). Auch im Triplum hat sich das Verhältnis von Musik und Text von Grund aus gewandelt. Bezeichnet man als tektonisch jede Melodiebildung, die das Textgefüge, d. h. Prosodie oder Metrum, Versbau und prosaische Sinngliederung klar hervortreten läßt, so verdient die alte Motette diese Benennung in ausgesprochener Weise. Ohne daß an eine Abhängigkeit der Musik vom Text zu denken wäre — im ältesten Stadium der lateinischen und französischen Motette und ebenso bei den Kontrafakta ist das Umgekehrte der Fall —, bilden rhythmischer Text und modale Komposition eine unmittelbare Einheit. Auf die modale Hebung fällt stets ein Versakzent, auf den musikalischen Periodenschluß stets eine Reimstelle; daß das Umgekehrte nicht immer gilt, beeinträchtigt den tektonischen Grundcharakter nicht[2]). Die neuen Tripla in *Mo 7* dagegen, die einen regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung nicht mehr kennen, behandeln auch die Prosodie völlig willkürlich. Der Vortrag ist zwar vorwiegend syllabisch mit eingestreuten zwei- bis dreitönigen Melismen, doch ist ein Grundsatz für die Akzentverteilung nicht zu entdecken. Den Texten fehlt dementsprechend auch ein geregelter Versbau ebenso wie eine feste rhythmische Ordnung. Die einzige Gliederung bilden die starken musikalischen Einschnitte, denen meist eine einheitliche, öfter aber auch wieder wechselnde Reimsilbe entspricht. Die hier einsetzende atektonische Melodiebehandlung läßt also ein Überwiegen musikalischer Kräfte bereits deutlich erkennen, der alte Textbau vermag sich gegen sie nicht zu behaupten. Wiederholt finden sich jetzt in der lateinischen Mo-

[1]) Vgl. S. 173 und 199.

[2]) Als typische Beispiele seien nur die beiden von Ludwig, *ZfM* 5, 450 und 453 im vollen Zusammenhang veröffentlichten Organamotetten genannt, ferner wiederum *O Maria* (**Ba* 75) und *In Bethleem* (**Ba* 44), die einen alten Unterbau mit jüngeren, aber noch modalen Tripla verbinden.

tette auch liturgische Prosatexte benutzt, was früher, von drei späten Fällen in *Mo 3/4* abgesehen[1]), überhaupt nicht vorkommt. Die zunächst noch modal gebauten Moteti folgen in der Mißachtung der Prosodie langsam den Tripla nach, so daß die Motette des 14. Jahrhunderts im Vergleich zur alten, modaltektonischen Melodik durch „völlige rhythmische Anarchie"[2]) gekennzeichnet ist.

Diese befremdliche Erscheinung kann nur aus den ursprünglich treibenden Kräften heraus verstanden werden, die in den Frühwerken des neuen Stils am deutlichsten hervortreten. Betrachtet man etwa das Triplum von *Je me cuidoie tenir* (*Bes* 30, **Ba* 52, **Mo 7*, 256, *Tu* 16), so ist unverkennbar, daß die neue Semibrevis-Deklamation mit Vorliebe auf dem guten Taktteil auftritt, sich also aufs engste an die akzentisch aufgespaltene Nebenform des 6. Modus (♪ ♪ ♩ ♩ | ♩.) anschließt. Textlich werden auf diese Akzentstellen vielfach gerade unbetonte Endungen verlegt, offenbar in parodistisch spielender Absicht: (T. 10f.) *dĕ́ mălvăisĕ vī- | ĕ́ mĕnēr* . . . usw.[3]). Ein ähnliches Vordringen kräftig akzentuierender Rhythmik läßt sich in sehr typischer Form beim heutigen Operetten- und Tanzschlager beobachten, der in der Tat überraschende Parallelen zu Tripla wie *Entre Copin* aufweist. Die vielfach absichtliche Mißachtung der Prosodie, der schmissige Rhythmus, der Gegensatz von schnell herausgeschleuderten Textpartien und langen Haltenoten, das musikalische und textliche Unterstreichen der Endreime (z. B. durch Aufeinanderpassen unerwarteter Banalitäten): all diese formalen Entsprechungen lassen keinen Zweifel daran, wie die Motettenentwicklung um die Mitte des 13. Jahrhunderts zu verstehen ist. Es handelt sich hier um den Durchbruch vitaler Schwungkräfte, die die straffen Bindungen der bisherigen modalen Bewegungsarten sprengen, den Text mit schmissigen Rhythmen überfluten, das ruhige Gleichmaß der alten Modi durch einzelne abrupt herausgeschleuderte, in sich zunächst noch nicht rational gegliederte Bewegungszüge ersetzen und somit eine völlige Erneuerung der musikalisch-technischen Möglichkeiten heraufführen.

Mit der Zerstörung des Stimmengleichgewichts, dem Bruch der modalen Gesamtbewegung und dem Zerfall der ursprünglichen Verbindung von Musik und Wort sind die Grundlagen der bisherigen Motettenkomposition erschüttert. Es handelt sich jetzt darum, die verschiedenen aus der unmittelbaren Einheit entbundenen Kräfte zusammenzubringen, in künstlerischer Arbeit zu erzeugen, was nicht mehr ursprünglich gegeben ist: das Formproblem tritt auf. Seine mannigfachen Lösungsversuche in den verschiedenen Klangtypen sollen hier den entscheidenden Gesichtspunkt bilden. Die Zeit bis zum Auftreten Philipps von Vitry, besonders die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, ist durch das Fehlen eines allein maßgeblichen Formtypus und durch eine außerordentliche Buntheit der Gestaltungsmöglichkeiten gekennzeichnet. Die künstlerische Arbeit greift dabei an zwei entgegengesetzten Punkten an: bei der Tenorbildung, die von altersher die Grundlage der Komposition bedeutete, und bei der klanglichen Gesamtgliederung in Verbindung mit der Oberstimme, die schon vor

---

[1]) Vgl. Repert. 1. 2, 451.
[2]) Fr. Ludwig, Repert. 1. 2, 422
[3]) Vgl. auch T. 16, 18, 37 und 41 des Triplums.

der Jahrhundertmitte immer stärker führend hervorgetreten war. Für die alte Motette bestand, wie bereits hervorgehoben, ein Formproblem in diesem Sinne nicht. Zugrunde lag ihr der vorgegebene, meist liturgische Tenor in modaler Rhythmisierung, über dem die Textstimmen, falls nicht die fertige Clausula benutzt wurde, sich in wechselnden Perioden aufbauten. Eine sinngemäße Anpassung von Tenorausschnitt und Motettentext wurde bei den nicht-liturgischen, besonders den französischen Werken in der Regel nicht angestrebt; man beschränkte sich auf das Tenorrepertoire der liturgischen Organa. Auch hierin tritt jetzt ein Wechsel ein. Von den 65 Motetten des Hauptrepertoires der zweiten Jahrhunderthälfte (*Mo 8* und die Umarbeitungen nicht gerechnet), deren Tenor bezeichnet ist oder sich mit Sicherheit einer der folgenden Gruppen zuweisen läßt, bauen sich nur noch 25 in alter Art auf einem Gradual-, Alleluja-, Responsorium- oder Benedicamus-Melisma auf. 18 Werke entnehmen ihren Tenor aus Kyries, Marienantiphonen und sonstigen neuen Quellen, 22 weitere, also ein volles Drittel, benutzt weltliche französische oder Tanzmelodien als Tenores. Die bisher so engen Beziehungen zur liturgischen Kunst der Notre Dame-Schule sind auffallend gelockert. Man beginnt jetzt, ein sinngemäßes Fundament für die einzelne Motette zu suchen und das Werk in sich abzurunden. Während z. B. noch im 4. Faszikel von *Mo* eine Reihe von Marienmotetten über alten, textlich mitunter gar nicht passenden Tenorausschnitten gebaut sind, wählt jetzt der Komponist von *Alma redemptoris* (**Ba* 5, *Mo* 7, 285) oder *Ave regina* (**Ars A* 8) den Anfang der Antiphon *Alma redemptoris mater* als Grundlage. Ebenso vergleiche man *A la bele Ysabelet* (*Mo* 5, 176) über dem Tenor *Omnes* mit der jüngeren Motette *Je me cuidoie* (**Ba* 52, **Mo* 7, 256 usw.), in der „Bele Ysabelos" ebenfalls eine Rolle spielt und die sich dementsprechend auf einem so beginnenden Virelai aufbaut. Es ändert sich aber nicht nur die Auswahl der Tenores, sondern auch ihre rhythmische Zubereitung. Sie war bisher durchaus modal und erfolgte in kurzen Gruppen von meist drei bis fünf Tönen, wie in Ludwigs Repertorium jeweils genau angegeben ist; auch die komplizierteren *StV*-Tenores gehen darüber im wesentlichen nicht hinaus[1]). In dem Maße jedoch, wie durch die Tempoverlangsamung das Empfinden eines lebendig pulsierenden Rhythmus im Tenor verloren ging, mußten auch die Modi hier zum Schema erstarren und problematisch werden. Ohne grundsätzliche Scheidung nach der Tenorherkunft, über die das Notwendige bereits gesagt ist, ordnen wir daher zunächst die Motetten vom Typus *Lonc tans me sui tenu* nach ihrer rhythmischen und formalen Tenorzubereitung.

Die Technik der kurzen modalen Gruppen wird in einer Reihe von Werken zunächst noch beibehalten. Waren jedoch in der alten Motette alle Stimmen auch bei verschiedenen Modi stets von einer gleichartigen Grundbewegung getragen, so zeigen sich bereits hier infolge der zunehmenden Brevis-Semibrevis-Rhythmik und der Tempoverlangsamung der Grundwerte die ersten Spuren des Auseinandertretens von schnellbewegten Oberstimmen und breitruhendem Unterbau, einer für die Motette des 14. Jahrhunderts überaus bezeichnenden Erscheinung. Auch in dieser Hinsicht bedeutet der Stilwandel um 1250 somit

[1]) Sie sind vollständig aufgezählt von Ludwig, Repert. 1. 1, 152f.

die Aufspaltung einer bisherigen Einheit: die eigentliche „Komposition" und ihr vorgegebenes Fundament beginnen sich sinnfällig voneinander abzuheben. Es tritt immer schärfer ein gerade in der mittelalterlichen Musik herrschender Zug hervor, der schon früher als Gerüstarbeit bezeichnet wurde[1]). Die Rolle des Motetus schwankt dabei für längere Zeit. Bald bildet er mit dem Tenor den Klangunterbau, bald geht er in der Bewegung mit dem Triplum zusammen; in der Motette des 14. Jahrhunderts ist er fast ausschließlich die zweite Oberstimme.

Eins der frühesten Werke des neuen Stils, in allen vier Handschriften überliefert und schon von Franko zitiert[2]), dürfte in *Eximium decus virginum* (*Bes* 3, **Ba* 32, *Mo 7*, 273, *Tu* 1) vorliegen. Der Tenor *(Vir)go* entstammt dem Notre Dame-Organa-Repertoire und diente oft als Motettengrundlage. Nach alter Art in einer einfachen Zusammenstellung von 3. und 5. Modus durchrhythmisiert, trägt er einen ebenfalls im 3. Modus verlaufenden Motetus, was im neuen Triplumstil sehr selten begegnet. Das einzige Gegenstück hierzu, Adam de la Halles verbreitete Motette *Chief bien seans* (*Bes* 28, **Ba* 24, **Ha* 3, *Mo 7*, 258, *Tu* 2) zeigt zugleich sehr klar die Unterschiede zwischen einem modernen und einem stilistisch älteren Werk, beide etwa aus dem 6. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts. Als Motettenkomponist nimmt Adam, wie schon Ludwig ausführte[3]), keinen hohen Rang ein. Seine Technik ist unsicher und zeigt eine Reihe von rückständigen Zügen, die sich in den führenden neuen Werken kaum noch vorfinden. Im Triplum der vorliegenden Motette benutzt er zwar die in den neuen Tripla übliche freie Versbildung mit gleichem (in der zweiten Hälfte wechselndem) Reim, deklamiert jedoch nur an zwei Stellen in Semibreven[4]), sonst im 6. Modus, der sich deutlich als Auflösung des 3. erweist. Im Gegensatz dazu ist nicht nur das Triplum von *Eximium* völlig unmodal und atektonisch gebaut, sondern auch der Motetus an einer Reihe von Stellen melismatisch und sogar syllabisch aufgelöst — vor allem diese letzte Technik durchbricht den modal-tektonischen Verlauf aufs Krasseste, so daß die Stimme, singt man sie allein, merkwürdig zerstückt und ohne Gleichgewicht erscheint. Als Ganzes ist das Werk jedoch aus einem Guß und zeigt die Gestaltungskraft eines Musikers, der über die neuen Mittel bereits überlegen zu disponieren versteht. Die Triplumabschnitte sind klar gegeneinander abgegrenzt und in sich völlig homogen; zusammen mit der Unterstimmengliederung ergeben sie einen unschematischen, aber planvollen und abwechslungsreichen Gruppenaufbau. Die merkwürdigen atektonischen Motetusstellen erweisen hier ihren Sinn, indem sie in Takt 2, 18, 22 und 24 zum pausierenden Tenor das Triplum meist Note für Note unterstützen, in Takt 3 zum pausierenden Triplum dessen Bewegung aufgreifen und in allen Fällen einen Einschnitt verhindern, den der Komponist offenbar nicht wünschte. So reicht die erste Gruppe bis Takt 5,

---

[1]) ZfM 7, 49

[2]) C. S. I, 121 b und 122 a, vgl. AfM 5, 290. Auch Petrus Picardus (C.S. I, 137 a), Anonymus 2 (C. S. I, 307 a) und Document VI (Coussemaker, Hist. de l'harm. 1852, 275 f.) zitieren diese Motette, vgl. AfM 5, 291 f.

[3]) SIMG 5, 211 ff.

[4]) Takt 10 (in Coussemakers Ausgabe sind Doppeltakte zu zählen) und 16, wo jedoch *Ba* eine andere Lesart zeigt.

wo nur der Tenor verknüpfend eingreift. Es folgen drei Gruppen, bei denen jedesmal das lebhafte Triplum über die gemeinsame Pause von Tenor und Motetus überschießt (T. 6—9, 10—13, 14—17), und ein gemeinsamer Abschluß T. 18—20. Über der zweiten Tenordurchführung (T. 21 bis Schluß) bildet der erste Abschnitt T. 21—25 eine genaues Gegenbild der Anfangsgruppe T. 1—5. Die beiden gleichgebauten Gruppen T. 26—28 und 32—34 umrahmen wieder einen kurzen Abschnitt mit überschießendem Triplum, und die Takte 35—40 bilden den durch breite Ternaria-Melismen im Motetus und ruhigere Triplumbewegung eingeleiteten Schlußteil. Zeigt sich in dieser Anlage die überlegene Hand eines Meisters, so wirkt Adams textlich sehr frische, im Triplum fast impressionistisch hingeworfene, aber musikalisch buntscheckige Motette durchaus als Jugendwerk, das z. B. auch mit der neuen Klanganlage nur unbeholfen fertig wird: in 37 Takten steht 27mal ein F-Klang im principium perfectionis — man vergleiche auch hiermit wieder die abwechslungsreiche Klangführung in *Eximium*.

Zweifellos jüngeren Ursprungs ist Adams vielleicht 1269 entstandene Abschiedsmotette *A Dieu comant* (**Ha* 1, *Mo 7*, 263) über dem liturgisch noch nicht nachweisbaren, aber in alter Art zubereiteten Tenor *Super te* (*Mo: Et super*)[1]). Hier ist die Oberstimme ganz im neuen Stil gebaut, auch der Motetus steht wie üblich im 1. Modus, dessen zahlreiche melismatische und syllabische Auflösungen für Adams mehrstimmige Schreibweise bezeichnend sind. Ungewöhnlich ist dagegen die altertümliche Verwendung einer Rondeaumittelstimme als Motetusrefrain[2]), was sich in Werken des neuen Triplumstils sonst nicht mehr nachweisen läßt. Auch die persönliche Färbung der Texte findet in der Motette des 13. Jahrhunderts kein Gegenstück. Vielleicht ist der Tenor frei gebildet, zumal er zum Motetusrefrain in den guten Taktteilen sich genau mit der Rondeauunterstimme deckt[3]). Zu dieser Gruppe von Motetten gehört ferner *Talens m'est pris* (**Ba* 92), ganz ungewöhnlich über einer Kombination von zwei der gebräuchlichsten Tenores aufgebaut, im übrigen ohne besondere Züge, und *Las pourquoi* (*Mo 7*, 302) mit einem französischen, aber in alter Art (3 lo |) zubereiteten Tenor *Qui prandroit etc.*, der in anderer Rhythmisierung auch **Mo 7*, 277 zugrunde liegt[4]). Ein kurzer Hoketus von zwei Takten spielt zwischen dem Motetus, der in der üblichen jüngeren Form des 1. Modus fast ganz aus Perioden von je 4 Longae aufgebaut ist, und dem Triplum *Theoteca virgo geratica*, einem der vereinzelten Fälle von lateinischen Texten in Tripla des neuen Stils[5]). In den wenigen gemischtsprachigen Werken der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist die Anordnung gewöhnlich umgekehrt

---

[1]) Vgl. Ludwig, SIMG 5, 212f. und zur Datierung H. Guy, Essai sur la vie et les oeuvres d'A. de la H., 1898, 88ff. und 141ff.

[2]) Halles Rondeau Nr. 5 (Gennrich, Rondeaux usw. 1, 1921, 60) ist in T. 1—5 und 46ff. benutzt. Coussemakes Übertragung S. 242ff. vertauscht Triplum und Motetus.

[3]) Repert. I. 2, 431

[4]) Ein ähnlich behandelter französischer Tenor *A Paris* findet sich in *Dame alegiés* (*Mo 7*, 291).

[5]) Lateinische Tripla dieser Art begegnen nur noch in *Amours me comande* (*Mo 8*, 310) und in der dritten Fassung von *Descendi in hortum* (*Mo 8*, 330, *Da* 3), vgl. u. S. 179, ferner in bisher nicht nachweisbaren Theoretikerzitaten (Franko, C. S. I, 122f.; Docum. VI, Coussem. Hist. 277; Handlo, C. S. I, 402).

und das Triplum französisch. Unerklärt ist bisher, weshalb gerade Franko eine Reihe von Beispielen aus derartigen lateinischen Tripla zitiert, obwohl der neue Stil zweifellos in den französischen Oberstimmen ausgebildet wurde[1]).

Die Theoretikerangaben und -zusammenhänge sind auch heute noch wichtig, um wenigstens in großen Zügen die Chronologie herzustellen. Die Motetten selbst beziehen sich im Gegensatz zu vielen Kondukten und Ars nova-Werken höchst selten einmal auf ein sicher datierbares Ereignis[2]). Die einzelnen von Joh. Wolf zusammengestellten Anhaltspunkte[3]) bedürfen noch einer Nachprüfung mit Rücksicht auf die inzwischen erschlossenen Werke und das neue, gut verbürgte Datum 1298 für Petrus de Cruce[4]). Als die einflußreichsten Lehrer um die Mitte des Jahrhunderts haben Franko und Pseudo-Aristoteles (wahrscheinlich identisch mit dem von Grocheo genannten Lambertus) zu gelten. Johannes de Grocheo beruft sich auf sie allein und nennt nur flüchtig noch Joh. de Garlandia[5]); für Jakob von Lüttich sind sie neben Petrus de Cruce die einzigen namentlich genannten und oft angeführten Vertreter der „alten" Kunst[6]). Beide zitieren Werke des 7. Faszikels von *Mo*[7]), stehen also bereits in der hier besprochenen jüngeren Motettenentwicklung und lassen dies auch in ihrer Theorie deutlich erkennen. Ihre Hauptthemen sind, wie üblich, Notenschrift und Moduslehre. Was Pseudo-Aristoteles über die Modi zu sagen hat, ist ausgezeichnet beobachtet und durchdacht[8]). Er hat erkannt, daß es mit den alten Modi als Grundarten einheitlicher Bewegung zu Ende ist und schreckt nicht davor zurück, mit dem System Joh. de Garlandias gründlich aufzuräumen. Seine neun Modi zielen nicht mehr auf verschiedene Arten von Reihenrhythmik ab, sondern auf die jeweilige kleinste Gruppeneinheit. So faßt er zunächst als 1.—3. Modus diejenigen Bewegungen zusammen, deren „Takt"-Einheit die Longa ist, d. h. den alten 5., 1. und 2. Modus; als 4.—6. die Doppellonga-„Takte", d. h. den alten 3. Modus und zwei jetzt häufiger angewandte Auflösungsformen; als 7.—9. schließlich die neue Brevisbewegung mit ihrer Unterteilung in zwei und drei Semibreven. Daß diese Anordnung sich nicht durchsetzte, lag wohl daran, daß sie zu kompliziert war. Größeren Erfolg hatte Franko mit seiner einfachen und mehr traditionellen Moduslehre, die wohl auch durch die größere Wucht seines persönlichen Auftretens unterstützt wurde. Die neue Lage tritt jedoch hier ebenso klar hervor. Im wesentlichen beim alten System bleibend macht er den Radikalen nur das Zugeständnis, den 5. Modus als Grundbewegung voranzustellen und ihm den ersten anzugliedern,

---

[1]) Vgl. Ludwig, AfM 5, 290.
[2]) Zu *De se debent* (**Mo7*,286) vgl. S. 163 oben; Halles *A Dieu comant* wurde schon erwähnt.
[3]) Gesch. der Mensuralnotation 1, 1904, S. 1—19
[4]) Vgl. AfM 7, 210 A.
[5]) SIMG 1, 102
[6]) W. Großmann, Die einleit. Kapitel des Spec. mus. 1924, S. 57, 67, 88; C. S. II, 384 b, 394 b und zahlreiche z. T. wörtliche Zitate (II, 388 a = I, 269 a).
[7]) Ludwig, AfM 5, 290 u. 292f.
[8]) C. S. I, 279—81; eine übersichtliche Darstellung bei A. Michalitschke, Theorie des Modus (1923) S. 34. Auf diese Arbeit sei zur Ergänzung des Folgenden verwiesen. Leider krankt sie an dem methodischen Fehler, die Geschichte einer Theorie zu geben, ohne im geringsten die musikalischen Sachverhalte zu berücksichtigen, auf deren Erfassung jene Theorie abzielt, und dementsprechend als eine Angelegenheit fortschreitender Erkenntnis aufzufassen, was in Wirklichkeit eine Entwicklung der Rhythmik ist.

quia isti duo similibus pausationibus uniuntur[1]). Was damit gemeint ist, besagt mit aller Deutlichkeit die wichtige Schlußbemerkung, mit der die Bedeutung des Modussystems eingegrenzt wird: *nota quod in uno solo discantu omnes modi concurrere possint, eo quod per perfectiones omnes modi ad unum reducuntur*[2]). Das heißt aber: Die Grundvorstellung der neuen Moduslehre ist die perfectio als kleinste Gruppeneinheit. Da jetzt auch Begriffe wie *divisio* und *variatio modi* eingeführt werden müssen, wird die Warnung Frankos verständlich: *nec est vis facienda de tali discantu de quo modo iudicetur / Potest tamen dici de illo in quo plus vel pluries commoratur*[3]). Die Brevisteilung ist bei Pseudo-Aristoteles und Franko dieselbe: entweder zwei ungleiche oder drei gleiche Semibreven. Punkte oder kleine Striche wie bei Franko (*divisio modi*) sind daher nur erforderlich, wo 2 + 3, 3 + 2 oder 3 + 3 Semibreven einander folgen. Dem entspricht genau die Handschrift *Ba*, die gänzlich ohne Punkt auskommt, zahlreiche Stücke in *Mo 7*, das Fragment *Reg* und wahrscheinlich auch *Bes*, wo nur Motetten mit frankonischer Brevisteilung aufgenommen sind. Eine unterschiedslose Punktsetzung zwischen allen Semibrevisgruppen, wie sie sich in *Tu* und einer Reihe von Motetten in *Mo 7* und *8* findet, wurde dagegen erst erforderlich, als z. B. eine Gruppe von vier Semibreven auch den Wert einer einzigen Brevis statt zweier haben konnte, d. h. erst in den Werken des Petrus de Cruce und seiner Nachfolger. Da Petrus de Cruce 1298 von Philipp d. Schönen mit der Komposition eines Offiziums auf den hl. Ludwig beauftragt wurde, Jakob von Lüttich über ihn mit großer Bestimmtheit, über Franko jedoch nur noch vom Hörensagen berichten kann[4]), auch Robert de Handlo ihn erst nach Franko und vor Petrus le Viser und dem jüngeren Joh. de Garlandia, also anscheinend in historischer Reihenfolge auftreten läßt[5]), dürfte er wohl nicht zu den Bahnbrechern des neuen Triplumstils um 1250 gehören, sondern erst später, wahrscheinlich nicht vor den 1270er Jahren hervorgetreten sein[6]). Unter dieser Voraussetzung hätte ihn der Auftrag von 1298 in voller Schaffenskraft erreicht, nicht als 70jährigen Greis, wie man sonst annehmen müßte.

Die Stilwandlung in der Motette, die wahrscheinlich um die Mitte des Jahrhunderts, jedenfalls vor Petrus de Cruce sich anbahnt, vermögen wir bei dieser Annahme noch nicht mit Sicherheit an bestimmte Persönlichkeiten anzuschließen. Als überragende Gestalt hebt sich zweifellos Franko von Köln heraus. Daß nur er, nicht der vorläufig noch ganz schemenhafte Franko von Paris der Verfasser der grundlegenden „Ars cantus mensurabilis" sein kann, bezeugen

---

[1]) C. S. I, 118b. Schon Garlandia (ib. 98a) billigt diese Anordnung, hält aber noch am alten System fest.
[2]) ib. 127b
[3]) ib. 127b
[4]) C. S. II, 401a—402a
[5]) C. S. I, 383, 388, 389
[6]) Vgl. hierzu Ludwig, Adlers Handbuch S. 219ff. und Rep. 1. 2, 427. Als ausgeschlossen muß somit die Identifizierung des Petrus de Cruce mit dem viel früheren Petrus *notator optimus* gelten (H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie ² (1920), 112, J. Wolf, Gesch. d. Mensuralnot. 1, S. 9f.). Die Punktschreibung in den Halle-Motetten frç. 25566 ist nicht beweiskräftig, da drei dieser Werke in *Ba* und *Mo 7* ohne Punkte notiert sind und ähnliche Umschriften älterer Motetten z. B. zahlreich in *Tu* vorkommen.

übereinstimmend die *vulgaris opinio* der Zeitgenossen, die Hieronymus von Mähren ausdrücklich anführt[1]), die mehrmalige Bezeichnung *teutonicus* bei Jakob von Lüttich, dessen enge Beziehung zu Frankos künstlerischem Nachfolger Petrus de Cruce seiner Aussage besonderes Gewicht verleiht[2]), und die genauen Angaben der Theoretikerhandschrift in St.-Dié[3]). Die imponierende Sicherheit, mit der Franko in seiner ersten und einzigen Schrift auftritt (hierin Philipp von Vitry sehr ähnlich)[4]), sowie sein außerordentliches Ansehen bei Zeitgenossen und Nachfolgern verweisen auf eine Persönlichkeit von ungewöhnlichem Format, deren künstlerische und vielleicht auch gesellschaftliche Stellung ihr die Sprache eines musikalischen Gesetzgebers gestattete. Nach Vermerken zweier Handschriften war Franko Protonotarius und Hofkaplan des Papstes (*capellanus domini pape*) sowie Komtur des Johanniterordens in der Kölner Kommende (*preceptor domus Coloniensium hospitalis sancti Johannis Jerosolomitani*)[5]). Daß er als praktischer Musiker hohes Ansehen genoß, läßt sich aus der Vorrede seines Lehrbuchs schließen und wird durch Jakob von Lüttich bestätigt, der in Paris ein Triplum gehört haben will *a magistro Franchone, ut dicebatur, compositum*[6]). Da er bereits eine Motette wie *Eximium* zitiert, die in hervorragender Weise den neuen Triplumstil ausprägt, wird man diesen mangels näherer Nachrichten vorläufig als f r a n k o n i s c h bezeichnen dürfen. Entsprechend Frankos Bestimmung *semibrevium plures quam tres pro recta brevi non posse accipi*[7]) zeigen die älteren Motetten frankonischen Stils nicht nur ausnahmslos diese Teilung, sondern beschränken sich sogar auf die Deklamation in Breven und je zwei Semibreven und verwenden die Dreier-Gruppen, von wenigen Ausnahmen abgesehen[8]), nur melismatisch, so daß die Folgen ♪ ♪ ♩ ♫♪(3), ♪ ♩ ♩ ♪ ♪, ♩ ♩ ♪ ♪ usw. die normale „Takt“-Füllung darstellen. Auch die Lehre des Pseudo-Aristoteles stimmt hiermit genau überein, zumal er zum Schluß hinzufügt: *notandum autem quod nullus*

---

[1]) C. S. I, 117b. Die Stelle bedarf allerdings noch der Aufklärung.

[2]) G r o ß m a n n, a. a. O. S. 57, 67, 88 und C. S. II, 384b

[3]) Vgl. A. 5. — Ohne diese Tatsachen (zweifellos gewichtiger als die Autorangabe der späten Ambrosiana-Handschrift D 5 inf., vgl. G. S. III, 1) genügend zu beachten, stellte H. R i e m a n n (Musiktheorie ² S. 118, vgl. auch den Index) die Vermutung auf, Franko von Köln sei nur der Verfasser des „Compendium discantus“ (C. S. I, 154, vgl. A. 4), die als kategorische Behauptung in das Musiklexikon (¹⁰ 1922, 380) überging. Daß die beiden Frankonen „nacheinander Kapellmeister an B. M. V.“ gewesen wären, ist ebenfalls eine aus den Quellen (Anon. 4, C. S. I, 342a) nicht beweisbare Behauptung. Im „Speculum musice“ wird nicht das „Compendium discantus“, sondern die „Ars cantus mensurabilis“ zitiert.

[4]) Daß es sich um sein erstes Werk handelt, beweist die Vorrede. Das *Compendium discantus* ist eine unbedeutende, nur in Oxford, Bodley 842 überlieferte Kompilation.

[5]) Das Explicit der Handschrift St.-Dié bei C o u s s e m a k e r, Notice sur un ms. mus. de la bibl. de St.-Die, 1859, S. 8 und L'art harmon. 1865, S. 22 (dort auch die Notiz aus Pisa, Univ.-Bibl. IV, 9). Das Datum 1263 scheidet für Frankos Lebensgeschichte vorläufig aus, da die Kölner Johanniterkommende bereits lange vorher bestand. Soweit ich ihre durch die Säkularisation zerstreuten Urkunden und Kopialbücher bisher durchsah, ergaben sich keine weiteren Anhaltspunkte. Gehörte Franko einem Kölner Patriziergeschlecht an, so würde man zunächst an die Familie Birclin (de cornu) denken, wo der Vorname im 13. Jahrhundert wiederholt begegnet (vgl. Fr. L a u in Mitteil. aus dem Stadtarchiv von Köln 9, 1894, S. 363).

[6]) C. S. II, 402a

[7]) C. S. I, 122a

[8]) Vgl. u. S. 166.

aut raro cantus aliquis sive motellus perfectus ex istis duobus ultimis (*sc. 8. et 9. modis*) *invenitur propter difficultatem semibrevitatis*[1]). Die von den Theoretikern geforderte Alteration bei Gruppen von zwei Semibreven dürfte wegen des schnellen Tempos in den älteren frankonischen Motetten praktisch bedeutungslos und daher auch bei der Übertragung unbedenklich außer acht zu lassen sein. Frankos musikalischer Nachfolger Petrus de Cruce, der als erster damit begann, *ponere quatuor semibreves pro perfecto tempore*[2]), bringt damit nicht nur notenschriftlich eine wichtige Neuerung, die den Handschriften *Tu*, *Mo 8*, sowie einer Reihe von Werken in *Mo 7* ihr eigenes Gepräge gibt, sondern vor allem auch eine neue Tempoverschiebung (Verlangsamung der Grundwerte), wofür gerade die syllabische Deklamation entscheidend ist. Diese Weiterentwicklung des frankonischen Triplumstils, die zweckmäßig nach Petrus de Cruce zu benennen wäre, setzt Petrus le Viser voraus, wenn er in seinem Musiktraktat drei Zeitmaße unterscheidet[3]). Am langsamsten (*more longo*) sind die Grundwerte im Petrus de Cruce-Stil zu nehmen, wo im Triplum „beliebig viele", d. h. 2—9 Semibreven auf eine Brevis entfallen können. *More mediocri* werden die Motetten frankonischen Stils vorgetragen, die nur zwei oder drei Semibreven in syllabischer Deklamation, dagegen in Melismen (entgegen Frankos Bestimmung) auch vier oder fünf aufweisen dürfen[4]). Im schnellen Tempo (*more lascivo*) verlaufen die *hoketi lascivi*, von denen uns in der Handschrift *Ba* einige Beispeile erhalten sind[5]). Die alten Motetten der ersten Jahrhunderthälfte, die ebenfalls in einem schnelleren Tempo zu nehmen sind, werden hier, wie bei den übrigen Theoretikern, die auf die Tempofrage eingehen, nicht mehr berücksichtigt[6]). Jakob von Lüttich bestätigt diese Verschiebungen, jedoch schon im Hinblick auf die Ars nova, die mit dem endgültigen Übergang der Bewegung auf die Semibreviseinheit wiederum einen Wechsel bringt. Petrus de Cruce und seine Generation bedienten sich der *morosa mensuratio* nach seiner Angabe nur gelegentlich (*quandoque ... etsi raro*)[7]), leiten damit also deutlich zur Rhythmik der Fauvel-Zeit über, die später zu betrachten sein wird[8]). Fraglich ist, wie derartige Folgen von mehr als drei Semibreven rhythmisch gemeint sind. Läßt man die noch nicht sicher zu deutenden Angaben Handlos beiseite, so geben nur der Engländer Odington und jüngere Ars nova-Theoretiker einige Hinweise. Nach Walter Odington wären von vier Semibreven die beiden letzten „minute", *quasi minime seu velocissime*, also in Übertragung ♩ ♩ ♫ oder ♪ ♪ ♬[9]). Theodoricus de Campo[10]) und Anonymus 4[11]) geben übereinstimmend ♩♪ (3) ♩ ♩ an, der erste daneben auch ♪♩ (3) ♩ ♩, *hoc ad voluntatem can-*

---

[1]) C. S. I, 281 a [2]) C. S. II, 401 a [3]) C. S. I, 388 b

[4]) Daß die Petrus de Cruce-Tripla *more longo* zu nehmen sind, geht aus „Maxima 6" eindeutig hervor. Die Regeln *D* unter „Maxima 5" erscheinen daher nicht recht verständlich, da gerade nur das mittlere Zeitmaß frankonisch zu behandeln sein sollte. Vielleicht ist die Stelle verderbt.

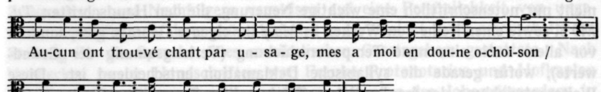
[5]) *Ba* 102—104 und 107, die also nach C. S. I, 388 b in geradem Takt zu übertragen wären. Dagegen lassen Nr. 105, 106 und 108 eine wesentlich ternäre Rhythmik erkennen.

[6]) Über die gesamten Tempoverschiebungen und ihr annäherndes zahlenmäßiges Verhältnis vgl. u. S. 213 f.

[7]) C. S. II, 401 a [8]) Vgl. u. S. 191. [9]) C. S. I, 236 a [10]) C. S. III, 185 b

[11]) C. S. III, 378 b. — Die Darstellung bei Wolf, Gesch. d. Mensuralnot. 1, 22 und 24 f. berücksichtigt also einseitig nur die ältere Auffassung.

tantis; fünf Semibreven sind nach ihnen gemeint als ♩.♪ ♩.♪ ♩ oder wiederum als ♪♩ ♪♩ ♩ usw. Berücksichtigt man die Tempoverhältnisse im Petrus de Cruce-Stil, so dürfte für die zweite Teilung der Brevis (in späterer Bezeichnung die „prolatio“) die Umschrift in gleichmäßige Zweier- und Dreiergruppen genügen, in der ersten Teilung dagegen (dem späteren „tempus“) mag die Tripelmensur jetzt streng durchgeführt worden sein. Somit wäre der Triplumanfang von Petrus de Cruces *Lonc tans me sui tenu* etwa zu übertragen:



Gewisse Konjunkturformen im Nachtrag von *Mo 7* sowie in *Tu* und *Mo 8* scheinen darauf hinzudeuten, daß schon in dieser Epoche die alte rhythmische Ordnung: stetes Voranstellen der kurzen Werte, in Auflösung begriffen ist und sich damit die neue, weich fließende Rhythmik des Ars nova vorbereitet[1]).

Auch von den jüngeren Werken frankonischen Stils zeigen einige noch die alte Tenortechnik. Veröffentlicht ist nur die (nach Jakob von Lüttichs Angabe) erste Motette mit der neuen Brevisteilung, Petrus de Cruces *Au renouveler* (**Mo 7*, 253, *Tu* 21). Ihr Tenor wird zweimal, zuerst im 5., dann im 1. Modus durchgeführt. Die Gliederung erfolgt anders als in *Eximium* ausschließlich durch das Triplum. Sein Übergewicht und damit zusammenhängend die klangliche Anlage ist so stark, daß der Motetus fast wie ein bloß klangfüllender Kontratenor behandelt wird[2]). Im 13. Jahrhundert findet sich eine derartige Stimmführung ähnlich schroff bisher nicht wieder. Der vitale Schmiß der älteren frankonischen Tripla ist hier bereits im Schwinden begriffen. Infolge der Tempoverlangsamung tritt in der solistischen Oberstimme statt dessen eine neue Gesanglichkeit fühlbar hervor, die sich in mehrfachen, jetzt sehr gedehnt vorzutragenden Brevis-Partien zu ausgesprochen klangsinnlichen Wirkungen entfaltet. Auch hierin kündet sich bereits die Ars nova des 14. Jahrhunderts an. Am nächsten verwandt mit dieser Motette scheint *Solem iusticie Mo 7*, 289, *Mo 8*, 338) mit dreimaliger Tenordurchführung[3]) und einem französischen Triplum *Amours qui si me maistrie*, in dem mehrfach Gruppen von vier, fünf und sechs Semibreven begegenen. Auch der Motetus ist sehr frei gebaut und zeigt im Anfang eine melismatische Dehnung und 3. Modus, in der zweiten Hälfte jedoch vorwiegend 1. Modus — gerade diese *variatio modi* wäre in der alten Motette ganz unmöglich gewesen und findet sich auch im älteren frankonischen Typus bisher nirgends. Ob *Tant ai souffert* (*Mo 7*, 298) mit einem regelmäßigen, in Perioden von 8 Longe verlaufenden Motetus ebenfalls zu dieser Gruppe zu rechnen ist, bleibe dahingestellt. Die Überlieferung im 1. Nachtrag von *Mo 7* spricht für jüngere Entstehung, doch geht das Triplum über die

---

[1]) Vgl. Ludwig, AfM 5, 194 A. 2 und u. S. 199.
[2]) Vgl. die Sprünge T. 5/6, 18/19, 24, 29, 35, 44 und 71/72.
[3]) I: dl lo | 3lo |, II: lo | dl lo |, III: lo | 3lo |

freilich vorherrschende syllabische Dreier-Auflösung der Brevis nicht hinaus; der Tenor steht im 1. Modus (3 lo | und dl lo |). Jüngeren Ursprungs trotz der rein frankonischen Triplumbehandlung und dem regelmäßig im 2. Modus verlaufenden Tenor scheint dagegen *En mun cuer* (*Tu* 29) zu sein. In fast einem Drittel aller Fälle (15 von 50) steht im principium perfectionis ein voller Dreiklang, Sextakkord, oder Grundton und Terz mit Verdopplung bzw. Oktav. Eine allmähliche Zunahme der eigentlichen Klangkonsonanzen Terz und Sext und gleichlaufend damit ein Zurücktreten der reinen, nicht durch Oktav oder Sext gedeckten Quart als Abstandskonsonanz ist von vornherein zu vermuten, wenn man die Verhältnisse in der alten Motette und in der Ars nova vergleicht[1]), und in der Tat nachweisbar. Würde auch zur Datierung der einzelnen Werke eine derartige Statistik naturgemäß nicht ausreichen, so heben sich doch größere Gruppen mit gleichmäßigen Durchschnittswerten deutlich voneinander ab, z. B. die älteren Motetten frankonischen Stils, die in den Taktanfängen entweder gar keine oder nur 1—2 Terzen aufweisen, von den Werken des Petrus de Cruce-Typus oder den aus anderen Gründen als jünger zu bezeichnenden[2]) mit durchschnittlich 5—10 Dreiklängen im principium perfectionis[3]). Die Länge der Stücke, in Taktzahlen ausgedrückt, schwankt nicht so erheblich, daß sie das Ergebnis änderte, die zeitliche Ausdehnung dagegen nimmt infolge der Tempoverlangsamungen dauernd zu. Wo einzelne Motetten die angegebenen Durchschnittswerte bedeutend überschreiten, sprechen in der Regel auch andere Umstände für jüngeren Ursprung, wie bei *En mon cuer* die ausschließliche Überlieferung in *Tu*.

War in dieser ersten Gruppe von Werken des neuen frankonischen Stils eine Lösung des Formproblems im wesentlichen vermittelst der älteren modalen Tenorzubereitung und der von Fall zu Fall wechselnden Gesamtgliederung durch die Oberstimme angebahnt worden, so erprobte man daneben schon in den frühesten Stadien neue Aufbaumöglichkeiten. Sehr beliebt wurde alsbald eine Technik, die zwar für die weitere Entwicklung sich nicht als fruchtbar erwies, aber in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine Reihe gelungener Schöpfungen hervorbringen half. Dadurch, daß man dem französischen einstimmigen Lied- und Tanzrepertoire einen eigenrhythmischen Tenor entnahm, war einerseits der formale Aufbau der Motette ohne weiteres bestimmt, gleichzeitig aber auch mit dem Ersatz des bisherigen kurzzügigen, pausenreichen Tenors durch eine gleichberechtigte, meist vokal gemeinte, in langen Perioden verlaufende Melodiestimme die letzte Beziehung zur Klangwelt des Organum abgebrochen worden. In dieser Hinsicht gehören die Tripelmotetten zu den radikalsten Werken der neuen Epoche. Als vorzügliches Beispiel und zugleich eine der vollendetsten Leistungen des frankonischen Zeitalters darf man wohl die in allen vier Handschriften überlieferte Tripelmotette *Je me cuidoie tenir* (*Bes* 30, **Ba* 52, **Mo* 7, 256, *Tu* 16) ansprechen. Zugrunde liegt

---

[1]) Vgl. u. S. 199.

[2]) Wie die Motetten mit franz. Tanzmelodien als Tenores, vgl. u. S. 165 f.

[3]) Halles *A Dieu comant* (5 mal Terz oder Sext) erweist auch hierdurch wiederum seinen jüngeren Ursprung. In *Au renouveler* finden sich 4 solcher Fälle (T. 26, 38, 46 und 64), in *Solem* 9, in *Tant ai* 4.

ihr ein durch einen Einschub erweitertes, zweifellos vokal auszuführendes Virelai *Bele Ysabelos*[1]), über dem die Oberstimmen in unabhängigen, frei wechselnden Perioden aufgebaut sind. Nur die beiden melodisch hochgesteigerten Tenoreinsätze T. 24 und 29, eine Art von zweitem Stollen und Gegenstollen, sind durch gemeinsame Pausen hervorgehoben und zu einer Gesamtgliederung benutzt, die sich auch zu Beginn des Abgesangs in einem textlich sehr wirksam eingeleiteten Hoketus bemerkbar macht (T. 33—35). Von Konsonanzen kommen nur Quint und Oktav vor. Erstaunlich ist die Satzkunst, mit der so verschiedenartige, in sich jedoch homogene und ausbalancierte Stimmen wie Motetus und Triplum zu dem fertigen Tenor gefügt sind[2]). Die sinnvolle Anpassung der Texte wurde bereits erwähnt; es sei hierbei ein Blick auf die literargeschichtliche Seite der Motettenentwicklung gestattet. Der neue frankonische Typus fand seine Ausbildung und Pflege fast ausschließlich in der französischen Motette. Rein lateinische Werke dieser Art sind, von einer späteren Überarbeitung abgesehen[3]), überhaupt nicht erhalten, während im Gegensatz hierzu die Ars nova-Wende gerade in der lateinischen Motette zuerst hervortrat: hierin drückt sich bereits die fundamentale Richtungsverschiedenheit der beiden Bewegungen aus. Neun Werke frankonischen Stils (davon vier aus *Mo 8*), zu denen noch zwei aus den beiden anderen Typen hinzukommen, verbinden einen lateinischen Text (meist im Motetus) mit einem französischen Triplum. Schon diese geringe Zahl gestattet nicht, solche Erscheinungen allzusehr in den Vordergrund zu rücken, zumal bei näherem Zusehen die Schwierigkeiten sich leicht lösen. In neun von elf Fällen, und ebenso bei sieben der elf gemischtsprachigen, schon rein technisch erklärbaren Doppelmotetten in *Mo 3*[4]) handelt es sich um die Zusammenstellung eines französischen erotischen mit einem lateinischen Marientext[5]). Wie nahe die künstlerische Verbindung gerade dieser beiden Stoffkreise einer Zeit lag, in der Gautier de Coincys „Miracles de Notre Dame“, um nur ein musikalisch wichtiges Beispiel zu nennen, ihren außerordentlichen Erfolg fanden[6]), bedarf kaum näherer Ausführung. Den Übergang ermöglichte ebensosehr ein naives, alle Lebensschichten durchdringendes Vertrauensverhältnis zur Jungfrau Maria, wie auch in umgekehrter Richtung der aus der ritterlichen Umwelt entlehnte und spiritualisierte Minnebegriff[7]). Ein weiteres Werk, *Amor qui cor vulnerat* (*Mo 7*, 264 usw.), bringt einen auf *carnalis affectio* und göttliche Liebe reflektierenden Motetustext und nur ein einziges, *Amours me commande* (*Mo 8*, 310), die Verbindung gänzlich sinnfremder Stoffe. Ähnlich herrschen in den rein lateinischen Doppelmotetten die Marientexte durchaus vor, näm-

---

[1]) Gennrich, Rondeaux 1, S. 44. Daß vokaler Vortrag überall beabsichtigt ist, auch wo nur der Anfang syllabisch untergelegt und das Weitere ligiert geschrieben wird, betont Ludwig, Rep. 1. 2, 428 f. gegenüber P. Aubry, Rech. sur les Tenors frç. 1907.

[2]) Vgl. ZfM 7, 47.

[3]) *Descendi* (*Mo 8*, 330, *Da* 3), vgl. u. S. 183.

[4]) Vgl. Ludwig, SIMG 5, 187 und Adlers Handbuch S. 216.

[5]) *Eximium* (**Ba* 32 usw.), *Las pourquoi* (*Mo 7*, 302), *Solem* (*Mo 7*, 289, *Mo 8*, 338), *Imperatrix* (**Mo 7*, 272), *O regina* (*Mo 8*, 307, Tr. Musikertext), *O clemencie* (*Mo 8*, 309), *Jure tuis laudibus* (*Mo 8*, 317), *Est il donc* (**Ba* 33 usw.) und *Lis ne glay* (*Mo 7*, 266 usw.)

[6]) Ausgabe von Poquet, Les miracles de la sainte Vierge, 1857. Vgl. die Aufzählung der Handschriften bei Ludwig, Rep. 1. 1, 332 ff. und AfM 5, 191 A. 2.

[7]) Vgl. ZfM 7, 51.

lich in neun von den zwölf Werken des jüngeren Motetten- und Konduktentypus[1]); hierzu treten zwei auf Tod und Vergänglichkeit reflektierende Texte (**Ba* 37 und **Ba* 79) und die Hoheliedmotette *Descendi* (**Mo 7*, 282 usw.). Zu Zeitereignissen wird nirgends Stellung genommen. Die letzten Rügemotetten sind *De se debent* (**Mo 7*, 286) gegen die „bigami", wahrscheinlich an eine Bulle Alexanders IV. von 1259 anknüpfend[2]), und ein Werk gegen die „advocati", *Venditores labiorum* (**Ba* 100 usw.), stilistisch sehr verwandt dem erstgenannten und wohl aus derselben Zeit. Dasselbe Bild zeigen die 14 neuen lateinischen Doppelmotetten in *Mo 8* mit neun Marien- und fünf sonstigen geistlichen Texten, den schärfsten Gegensatz dazu jedoch die neuen Fauvel- und Ars nova-Motetten mit ihrem lebhaften Aufgreifen von Ereignissen und aktuellen Fragen der Zeit, auch hierin wiederum Ausdruck einer veränderten Lage.

Geht man näher auf den Textgehalt ein, so lassen sich Entsprechungen zur musikalischen Entwicklung unschwer nachweisen. Die alte Motette gibt sich auch textlich durchaus umgangsmäßig. Die Dinge werden unmittelbar angesprochen, Erlebtes und Zuständliches ohne Reflexion dargestellt. Daß dies in der üblichen typologischen Form, niemals ausdrucks- oder seelenhaft geschieht, bedarf keines ausführlichen Nachweises[3]). Gewiß ist die Motettendichtung, sieht man sie im Zusammenhang der gesamten Lyrik, sehr wenig originell und bewegt sich meist in „Banalitäten und Gemeinplätzen", wie man ihr vorgeworfen hat[4]). Nur fragt sich, ob die Dichter überhaupt die Absicht hatten, ihren Zuhörern mit originellen und gehaltvollen Dingen aufzuwarten — oder ob nicht gerade das Gehaltliche auf einen engen, wohlbekannten Typenumkreis beschränkt werden mußte, damit die innere Aktivität der Zuhörer um so größeren Spielraum erhielt. Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein, und gerade die bedeutende Rolle, die auch textlich den Entlehnungen aus anderen Werken und den „Refrains" zukommt, bestätigt die letzte Auffassung. Daß der neue frankonische Triplumstil mit einer tiefgreifenden formalen Änderung des Textbaues zusammenfällt, wurde bereits erwähnt. Es ist jedoch nicht nur die Auflösung des Versrhythmus und die neue willkürliche Folge von prosaartigen Zeilen verschiedener Länge mit gleicher oder wechselnder Reimbindung, die den meisten jüngeren Motettentexten ihr besonderes Gepräge gibt, sondern eine ebenso augenfällige gehaltliche Änderung. Schon äußerlich tritt sie in einer beträchtlichen Ausdehnung, vielfach auf das Doppelte und Dreifache der früher üblichen Länge hervor. Dem entspricht nicht etwa ein Anwachsen der stofflichen Fülle, sondern im Gegenteil eine gewisse Redseligkeit mit Parallelismen, Umschreibungen, rhetorischen Weitschweifigkeiten und ein auffallendes Verblassen des

---

[1]) *Salve virgo* (**Ba* 86), *Verbum caro* (**Ba* 98 usw.), *Alma* (*Ba 5), *Marie preconio* (**Ba* 59 usw.), *Ave regina* (**Ars A* 8), *Christe* (*Mo 7*, 287), *Salve mater* (**Ba* 85), *Jam novum* (Mo 7, 275 usw.), *Salve virgo* (**Mo 7*, 300)

[2]) Rep. 1. 2, 447

[3]) Vgl. außer G. Müllers Studien zum Formproblem des Minnesangs (Deutsche Viertelj.-schr. f. Literaturw. u. Geistesgesch. 1, 1923, 61) auch desselben Verf. Gesch. des deutschen Liedes, 1925, bes. Kap. Vff. zum Begriff des Erlebnis- und Seelenhaften.

[4]) G. Raynaud, Recueil de motets frç. 1, 1881, S. XVIIIf. Dort auch die bequemste Übersicht über die französischen Texte. Die Zählung weicht ab von derjenigen G. Jacobsthals (im Repert. beibehalten), dessen diplomatischer Textdruck für die lateinischen Motetten von *Mo* heranzuziehen ist.

konkret Gegenständlichen. Man vergleiche ein beliebiges Beispiel eines alten Motettentextes mit seiner unpersönlich-typischen, aber höchst unmittelbaren Plastik[1]):

Pour escouter le chant du roussignol
Ét pour desduire, un matin me levai,
En un vergier m'en antrai,
Chapiau faisant ai trovée Emmelot.
Les li m'assis et s'amor li requis sans delai.
El me respont: „Amors ai, ne m'en sounés plus mot,
Que pour autrui mon ami ne lairai."

und dagegen die weitschweifige Einleitung einer Motette von Petrus de Cruce[2]):

Aucun ont trouvé chant par usage, mès a moi en doune ochoison
Amours, qui resbaudist mon courage si que m'estuet faire chancon.
Car amer me fait dame bele et sage et de bon renon,
Et je, qui li ai fait houmage pour li servir tout mon aage de loial cuer sans penser trahison,
Chanterai, car de li tieng un si douz heritage que joie n'ai se de ce non . . .

Rhetorische Einleitungen dieser Art mit Reflexion auf das Singen und seine Veranlassung sind in der jüngeren Motette fast die Regel und begegnen bald im Motetus, bald im Triplum[3]). Inhaltlich bildet die erotische Dichtung den weitaus überwiegenden Haupttypus, und zwar werden die Leiden und Freuden der Liebe weitläufig-reflektiert geschildert, nicht mehr in gegenständlichen Bildern und Formeln dargestellt. Die Natur-Typologie tritt ganz zurück und mit ihr auch die bildhaft erzählende Pastourelle[4]), dagegen kommt mit der Musikermotette eine neue Gattung auf. Die sechs erhaltenen Werke dieser Art (drei davon gehören *Mo 8* an) zeigen musikalisch alle frankonischen Typus und sind textlich mit ihrer Schilderung des Lebens und Treibens der Pariser Musiker ungleich frischer als die erotischen Dichtungen[5]). Am gelungensten scheint mir *Je me cuidoie*, und es ist gerade hier sehr bemerkenswert, wie der Dichter, weit entfernt von der früheren unmittelbaren Gegenständlichkeit, seine Ironie spielen läßt, um seinen Kollegen in liebenswürdiger Form allerlei Anzüglichkeiten zu sagen: . . . *von lockerm Leben keine Rede! Und doch hat mancher eine schöne Freundin — ich will sie ja nicht nennen* . . . und unter drolligen Hoketi, nachdem er bemerkt hat, daß schon verschiedene Lektionen umsonst waren und der Fall überhaupt hoffnungslos liegt, *denn nach nichts*

---

1) *Mo 5*, 112 (Raynaud 1, S. 92)

2) **Mo 7*, 254

3) Für einige ähnliche Fälle in der alten Motette, deren Verschiedenheit aber meist leicht zu erkennen ist, vgl. Raynaud 1, S. 20, 45, 50, 62, 96f., 137, 154, 204.

4) Von den neuen Werken sind nur *L'autre jour* (**Mo 7*, 269 usw.) und die auch musikalisch im älteren Stil gehaltenen Motetten *Les un bosket* (**Ba* 56 usw.), *Hier matinet* (**Ba* 40 usw.) und *Main se leva* (**Tu* 26, †*CaB* 2, *Iv* 35) zu nennen. Zur Pastourelle als Gattung vgl. den Aufsatz von E. Faral, Romania 49, 1923, 204.

5) Es handelt sich um Halles *Chief bien* (**Ha* 3 usw.), *Je me cuidoie* (**Ba* 52 usw.), *Nus hom* (**Mo 7*, 294) und drei Werke aus Mo 8, *O regina* (307), *A Paris* (*319) und *Pour la plus jolie* (*334).

anderm steht sein Sinn / als / nach / der schönen Isabell usw. Eine derartige Freiheit und Indirektheit der dichterischen Aussprache wird man in der alten Motette vergeblich suchen[1]). Auch in diesen Texten tritt jedoch der Einzelne ebensowenig wie in den anderen Gattungen als Einzelner, mit dem Anspruch auf Darstellung seiner Individualität hervor[2]). Es ist nur die Zunft der Musiker, die künstlerisch zum Bewußtsein ihrer selbst gekommen ist und ihre Selbstdarstellung nunmehr als würdigen Gegenstand der Motette empfindet. Die späteren Wandlungen der Musikermotette besonders in der Ars nova sind in diesem Sinne sehr aufschlußreich.

Die weiteren Motetten vom Typus *Je me cuidoie* mit eigenrhythmischen Tenores bedürfen nur weniger Bemerkungen. *L'autre jour* (*Bes* 31, *Reg* 4, **Mo 7*, 269), textlich eine der wenigen Pastourellen im neuen Stil, hat als Tenor ein Rondeau im 1. Modus *He! reveille toi, Robin*[3]), *Haute amor* (**Mo 7*, 290) ein in Oxford Bodl. Douce 308 (*D*) nur textlich überliefertes Virelai[4]), *Imperatrix supernorum* (**Mo 7*, 272, Mot. auch in Wilhering 40) mit französischem Triplum *Tres joliement* einen mehrmals wiederholten Virelairefrain, dessen voller Text ebenfalls in *D* erhalten ist[5]), *Li dous pensers* (*Bes* 29, **Ba* 54, **Mo 7*, 280, *Tu* 23) einen aus neun Refrains zusammengestellten Refrain-Cento[6]). Das letzte, offenbar sehr beliebte Werk ist wegen seines ungewöhnlich bewegten Motetus bemerkenswert. Auch der Tenor hebt sich nur wenig von den beiden fast gleich lebhaften Oberstimmen ab und geht für die beiden letzten Refrains sogar in den 6. Modus über, so daß dieses Werk frankonischen Stils klanglich mehr zum jüngern Motettentypus neigt. Etwas jünger sind möglicherweise drei Werke, in denen die Terzen stärker hervortreten: *J'ai lonc tens* (**Tu* 15, Frgm. Arras) mit der Chanson *Orendroit* (Ray. Bibl. Nr. 197) als Tenor (5 mal Terz), *Trop ai de grieté* (**Mo 7*, 295) über einem Virelai *Je la truis*[7]) (8 mal Terz) und *La jolie* (*Tu* 28) über der Motetusstimme *Lis ne glais* (*Mo 7*, 266 usw.) als Tenor, mit elfmaliger Verwendung der Terz und fast gleich lebhaftem Motetus und Triplum ähnlich *Li dous pensers*. An dieser Stelle sind auch die vier Motetten zu nennen, die sich über französischen instrumentalen Tanzmelodien aufbauen. Eine ist als *Chose Loyset* (*Mo 7*, 297) bezeichnet, die anderen als *Chose Tassin*. Es handelt sich also um „Punkte" aus verschiedenen Tanzstücken von Loyset und von Tassin, den Grocheo als Komponisten solcher Werke nennt[8]). Die Motetten gehören dem regelmäßigen frankonischen Typus an. *L'autrier* (*Mo 7*, 270) steht im Hauptteil des 7. Faszikels von *Mo*, die drei anderen, *Bien doi* (*Mo 7*, 292), *Nus hom* (**Mo 7*, 294), mit einem Musikertext, und *Mout ai* (*Mo 7*, 297) alle

---

[1]) Man vergleiche die früheren parodistischen Texte W_2 3, 4 sowie 3, 20 und 21 (Raynaud 2, 68f. und A. Stimming, Die afrz. Motette der Bamberger Hs. 1906, 82f.), denen die indirekte Ausdrucksweise und Ironie von *Je me cuidoie* noch fern liegt.

[2]) Adam de la Halle ist für die Motettengeschichte, wie schon erwähnt, nur eine periphere Erscheinung.

[3]) Gennrich, Rondeaux 1, S. 46

[4]) Aubry, Ten. frçs. S. 16; Gennrich 1, 129

[5]) Aubry S. 11; Gennrich 1, 190

[6]) Vgl. R. A. Meyer bei Stimming a. a. O. S. 177ff.

[7]) Gennrich 1, 137

[8]) SIMG 1, 99; vgl. Repert. 1. 2, 436 und die Ausgabe von Joh. Wolf, AfM 1, 22.

im 1. Nachtrag. Da sich häufiger Terzen vorfinden[1]), dürften auch diese Werke nicht zu den ältesten frankonischen zu rechnen sein. Beachtenswert erscheint es, daß im Hauptteil von *Mo 7* die hier aufgeführten und sämtliche anderen Werke vom rein frankonischen Typus im Triplum (mit zwei Ausnahmen[2]) frankonisch notiert sind, d. h. Gruppen von je zwei Semibreven nicht durch einen Punkt voneinander trennen, wie es in den Petrus de Cruce-Tripla notwendig wird. Erst im 1. Nachtrag von *Mo 7* sowie in *Tu* und *Mo 8* zeigen auch die Tripla älterer Art stets Punktschreibung, was wiederum für die historische Reihenfolge Franko—Petrus de Cruce spricht.

Der Einbau von fertigen Melodien mitsamt ihrer Rhythmik und formalen Gliederung in die Motette entspricht naturgemäß nicht dem wachsenden Bestreben, das Werk in sich abzurunden und ihm ein geschlossenes Eigendasein zu geben. So treten die eigenrhythmischen Tenores allmählich in den Hintergrund. Unter den 37 neuen Motetten von *Mo 8* trifft man sie noch neunmal an (ca. 25%), in den 21 dreistimmigen Motetten der Fauvelzeit[3]) nur dreimal (15%), in der Ars nova sind sie bis auf drei vereinzelte Fälle bei Machaut[4]) verschwunden. Diejenige Tenorzubereitung, die im 14. Jahrhundert fast alleinherrschend wird, kündet sich in einer dritten Gruppe von Werken des frankonischen Typus an, die wohl nicht zufällig ihre lateinischen Tenores, mit einer Ausnahme[5]), anderen als den bisher üblichen Partien des Graduale entnehmen, merkwürdigerweise meist aus Kyries und Kyrietropen. In einem Teil dieser Motetten ist der Tenor überhaupt nicht rhythmisch gegliedert, sondern hebt als ununterbrochene, pausenlose Folge von Longae nur die „Takt"gruppen hervor. *Je n'en puis* (*Bes* 25, **Mo 7*, 255, *Tu* 9, *Ca* 9) über dem Kyrietropus *Puerorum* zeigt eine lebhafte Triplumdeklamation mit häufigen Gruppen von drei Semibreven, kann aber sehr wohl zu den älteren frankonischen Werken gehören, da nur an einer Stelle ein Dreiklang vorkommt (T. 12) und der seltene Tropus *Puerorum* auf Entstehung in Nordfrankreich, vielleicht in Cambrai verweist[6]), während als musikalischer Mittelpunkt in diesem Zeitraum immer entschiedener Paris hervortritt[7]). In der Überlieferung ist dieses Werk das einzige, das unter Beschränkung auf frankonische Brevisteilung in größerem Umfang Dreiergruppen mit syllabischer Deklamation zeigt[8]). Ähnliche Zitate bei Pseudo-Aristoteles, Franko, Robert de Handlo u. a., seltsamerweise durchweg mit lateinischen Texten, sind bis jetzt noch nicht nachweisbar[9]). Nahe verwandt mit *Je n'en puis*, aber mit der üblichen sparsameren Semibrevisverwendung, ist *Je n'ai que* (*Bes* 24, *Mo 7*, 262, *Tu* 8) über *Kirie fons*, einem Tropus zum Kyrie

---

[1]) Durchschnittlich 7 mal, in *Bien doi* sogar 16 mal.
[2]) **Mo 7*, 255 (mit zahlreichen Dreiergruppen) und dem vorletzten Stück *Mo 7*, 290
[3]) Vgl. u. S. 188.
[4]) *Mach* M 11, *M 16 und †M 20, vgl. u. S. 225.
[5]) *Quant li douz* (*Mo 7*, 257, *Tu* 13). Der Tenor zu **Mo 7*, 276 ist noch nicht identifizierbar, vgl. S. 167.
[6]) Ludwig, SIMG 5, 207 f. und Rep. 1. 2, worauf für sämtliche Tenorfeststellungen zu verweisen ist.
[7]) Vgl. u. S. 186.
[8]) Vereinzelt finden sie sich hin und wieder, so in *Mo 7*, *269, 270, *276, 293, 297, *Tu* 28 und 29.
[9]) C. S. I, 122 f., 281 a, 402 a usw.

Nr. 3. In beiden Werken ist zum Ersatz für den ungegliederten Tenor der Motetus um so regelmäßiger gebaut, textlich in Zehn- bzw. Siebensilblern, musikalisch meist in 5- bzw. 8- (zweimal auch 4-) taktigen Perioden. Ähnlich sind auch drei Motetten mit jüngeren Tripla, Petrus de Cruces *Lonc tans* (**Mo 7*, 254, *Tu* 11) über dem Tenor *Annun*(*ciantes*) aus der Chor-, nicht mehr der Solopartie des Graduals *Omnes de Saba*, zuerst im 5. Modus (3 lo |), dann ungegliedert wiederholt, während die Abschnitte nur durch das Triplum gebildet werden, *Amor qui cor vulnerat* (*Mo 7*, 264, *Tu* 10, *Ca* 1) über dem Kyrie Nr. 4, mit streng regelmäßigem, in viertaktigen Perioden verlaufenden Motetus[1]), und *Li jolis tans* (*Mo 7*, 299) über dem Kyrie Nr. 7. Hier geht die Triplumdeklamation nicht über Vierergruppen hinaus, die freilich häufig benutzt sind, während in den beiden vorhergehenden Motetten syllabische und melismatische Auflösungen bis zu sechs und sieben Semibreven vorkommen. Diese rhythmisch ungegliederte, nur als Durchgangsstadium zu bewertende Tenorbehandlung verschwindet bald wieder. In *Mo 8* kommt sie unter zwölf Motetten des frankonischen Typus noch zweimal, in *Fauv* bereits nicht mehr vor[2]). Dagegen wird für die Motettenkomposition immer mehr eine Technik grundlegend, die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erst in wenigen Werken anzutreffen ist, die i s o r h y t h m i s c h e Tenorbildung. Die in mehrfacher Hinsicht besonders interessante Motette *Je sui en melencolie* (**Mo 7*, 276), deren Anfang (wohl 21 von 72 Takten) in *Mo* leider fehlt, führt einen noch nicht identifizierten Tenor dreimal durch, die beiden ersten Male anscheinend stets in neuntaktigen Perioden, bestehend aus je 6 Longae und 3 Longapausen, das letze Mal ungegliedert. Ähnlich wird in *Quant li douz* (*Mo 7*, 257, *Tu* 13) der alte Tenor *Portare* und in *Adies sunt* (*Mo 7*, 293) ein Abschnitt *Kyrie celum* (Tropus zum Kyrie Nr. 6) in einer willkürlichen Rhythmisierung aufgestellt und in derselben Form vier- bzw. dreimal wiederholt, hier allerdings bei gleichbleibender Melodie[3]), während in *Je sui* das willkürliche rhythmische Schema die Melodie ganz nach Art der Tenores des 14. Jahrhunderts in verschiedene Teile zerschneidet. Die alte Technik der kurzen modalen Gruppen ist hier also zu einem rein mechanischen Verfahren erstarrt, dessen Bedeutung bei Gelegenheit der Ars nova-Motette zu würdigen sein wird. Sehr auffallend ist in *Je sui* die Motetusgliederung, die über der zweiten und anscheinend auch der ersten Tenordurchführung genau mit der des Tenors übereinstimmt. Auch die merkwürdig kontrastierenden Abschnitte im Triplum gehen damit zusammen. Gehaltene Akkorde, frankonische Deklamation und frei behandelter 1. Modus wechseln in bunter Folge, so daß in diesem Werk alle wesentlichen Züge der jüngeren Motette, besonders der Gruppenaufbau, die neue Tenortechnik und die Klangperspektive ungewöhnlich klar hervortreten.

---

[1]) Man beachte, daß die vier angeführten Werke in *Tu* einander unmittelbar folgen, die beiden ersten mit rein frankonischen Tripla auch in *Bes*.

[2]) *Alieni boni* (†*Fauv* M_3 12) gliedert seine Longafolgen durch Schlußpausen in drei Abschnitte.

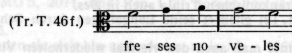
[3]) Dementsprechend könnte man auch den viermal wiederholten Virelairefrain in *Imperatrix* (**Mo 7*, 272) sowie die zwei- bis dreimal durchgeführten Tanz-Tenores (*Mo 7*, 270, 292, *294 und 297) hier nennen.

Standen im bisher besprochenen Repertoire 9 Werken mit älteren modalen Tenores 12 mit eigenrhythmischen und 8 mit moderner behandelten gegenüber, so läßt das Verhältnis 3 : 3 : 6 für die zwölf neuen Motetten des frankonischen Typus in *Mo 8* deutlich die Richtung der weiteren Entwicklung erkennen. Die drei Motetten mit lateinischen modalen Tenores bieten in diesem Zusammenhang wenig Bemerkenswertes. *Li dous maus* (*Mo 8*, 305) und *Amours me commande* (310) zeigen im Tenor, Motetus und den Periodenschlüssen des Triplums den im Hauptrepertoire ganz ungewöhnlichen 2. Modus, *O regina glorie* (307) verbindet einen Marientext mit einem Preislied auf die *compaignons a Paris.* Alle drei gehen im Triplum nicht über die frankonische Brevisteilung hinaus, die auch in den drei Werken mit eigenrhythmischen Tenores durchaus herrscht. Von diesen baut sich *O clemencie* (309) über einer in *D* textlich überlieferten Pastourelle *Dehors Compiegne* auf, hier mit dem Refrain *D'un joli dart* beginnend[1]), *Chele m'a tolu* (*312) im 2. Modus über einem Rondeau *J'ai fait,*[2]) und *A Paris* (*319) über einer viermal wiederholten Zusammenstellung von zwei „*cris de Paris*", deren naturalistische Treue dadurch bestätigt wird, daß sie in fast übereinstimmender Form, nur in umgekehrter Reihenfolge und im tempus imperfectum statt des „modus perfectus", in den Oberstimmen einer motettenartigen Marktszene aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (*Iv* 78, *McV* 5, *Trém* 82) wiederkehren[3]). Man könnte den viermal wiederholten Tenor bereits zur folgenden Gruppe ziehen, zumal sein isorhythmischer Bau, ähnlich wie in *Je sui* (**Mo 7*, 276), den Motetus stark beeinflußt: ohne Rücksicht auf den Textbau geht dieser für die ersten fünf Takte jeder Periode Note für Note mit dem Tenor zusammen, während das Triplum meist frei darüber gelegt ist[4]). So stellt das Werk eine zweite bemerkenswerte Übergangserscheinung zur isorhythmischen Motette des 14. Jahrhunderts dar, die in *Bien doi* (*Mo 8*, 311) bereits vollständig vorweggenommen ist. Der frei rhythmisierte Tenor, der an einer Stelle mit der Mittelstimme einen Hoketus bildet, wird dreimal durchgeführt. Dieselbe Gliederung herrscht auch im Motetus (frei behandelter 2. Modus) und im Triplum, das noch frankonische Brevisteilung, aber vielfach Gruppen von drei syllabischen Semibreven aufweist. Die 15malige Verwendung der Terz deutet auf jüngeren Ursprung. Da dieses Werk aber ganz vereinzelt bleibt und auch im Repertoire von *Mo 7* nur e i n Gegenstück hat[5]), wird man es als einmaligen Versuch, nicht als Ergebnis einer verständlichen Entwicklung zu betrachten haben. Zum frankonischen Typus gehört ferner die Musiker-

---

[1]) Auch in *Mo 8*, 321 benutzt, vgl. Aubry, Ten. frç. S. 13ff. und Gennrich, ZfM 9, 75.
[2]) Gennrich, Rondeaux 1, S. 47. Der Anfang wird im Motetus von †*Fauv* M_3 13 zitiert.
[3]) Vgl. Aubry, Ten. frç. S. 28f., und u. S. 225. In *Iv* 78 lauten die Stellen:

(Mot. T. 42 ff.)



meu - res fran - ches, meu-res, meu - res fran - ches

(Tr. T. 46 f.)

fre ses no ve les

[4]) Vgl. Ludwig, SIMG 5, 223.
[5]) *Marie preconio* (**Ba* 59 usw.), vgl. u. S. 225.

motette *Pour la plus jolie* (**Mo 8*, 334) über einem ungegliederten, zweimal durchgeführten Tenor *Alleluia*[1]), *Jolietement* (316) über einem sechsmal wiederholten, isorhythmischen Tenor *Omnes*, und *Vo vair oel* (*314), dessen Tenor in unregelmäßigen Folgen nur die Töne *c* und *d* wiederholt, während der formale Aufbau ungewöhnlicherweise von dem rondeauartigen, sehr melismatischen Motetus aus erfolgt[2]). Petrus de Cruce-Tripla finden sich nur in zwei Motetten, *Jure tuis laudibus* (317) mit einem ungegliederten, viermal wiederholten Tenor *Maria*[3]) und einem ziemlich melismatischen, in lauter viertaktigen Perioden im 2. Modus verlaufenden Motetus, und in *Se j'ai folement* (332), wo über dem dreimal isorhythmisch durchgeführten Tenor *Solem* die beiden Oberstimmen fünf nicht ganz regelmäßige, aber durch je eine Hoketuspartie deutlich zueinander in Beziehung gesetzte Abschnitte bilden. Das Verhältnis der jüngeren-Tripla zu den rein frankonischen in *Mo 8* (2 : 12) ist also das gleiche wie im vorhergehenden Hauptrepertoire (5 : 29), so daß in dieser Beziehung eine Weiterbildung nicht festzustellen ist. Gerade das Zurückbleiben im Rhythmischen, wozu auch das starke Hervortreten des 2. Modus gehört[4]), scheint am unzweideutigsten auf einen Musikerkreis zu verweisen, der die neuen formalen Anregungen aus Paris übernahm und fortzusetzen suchte, aber nicht zu den schöpferischen Trägern der Entwicklung gehörte.

Die bis jetzt behandelten Werke vom frankonischen Typus machen über ein Drittel des Hauptrepertoires aus und stehen für die ältere Zeit, d. h. etwa das dritte Viertel des Jahrhunderts, durchaus an erster Stelle. Zahlenmäßig am nächsten kommen ihnen die Motetten des zweiten Haupttypus, die den Stil der alten Motette weiterbilden. Da zahlreiche Stücke dieser Gruppe keine spezifisch modernen Züge aufweisen, auch unter den neuen Motetten der beiden vor dem Auftreten des Petrus de Cruce abgeschlossenen Sammlungen *Bes* und *Ba* gerade der Motettentypus besonders stark vertreten ist[5]), läßt sich schließen, daß dieser Klangtypus neben dem frankonischen zunächst bei weitem überwog und der Konduktentypus erst allmählich an Bedeutung zunahm. Textlich handelt es sich meist um französische Doppelmotetten. Von den 25 Werken, die in *Mo 7* stehen oder stilistisch mit einiger Sicherheit der zweiten Jahrhunderthälfte zugewiesen werden können, haben nur vier lateinischen Text in beiden Oberstimmen[6]) und nur ein einziges eine Verbindung von französischem weltlichem und lateinischem Marientext[7]): ein Zeichen, daß derartige Zusammenstellungen in erster Linie durch den musikalischen Gegensatz der Stimmen veranlaßt wurden. Dieser fehlt im Motettentypus naturgemäß, da

---

[1]) Vgl. Ludwig, a. a. O. S. 224.
[2]) Gennrich, a. a. O. S. 48.
[3]) Nur nach der zweiten Durchführung steht eine Brevispause.
[4]) Vgl. u. S. 199.
[5]) Von den 20 nachweisbaren neuen Werken in *Bes* gehören 8 dem frankonischen (einschließlich des Quodlibets Nr. 43) und 10 dem Motettentypus an, vorausgesetzt, daß sie hier dieselbe Gestalt hatten wie in *Ba* bzw. *Mo 7*. Unter den 33 vor der Epoche *Mo 7* noch nicht nachweisbaren Motetten in *Ba* sind manche nicht eindeutig einzuordnen, das Verhältnis 7 : 19 bezeichnet ungefähr die Verteilung.
[6]) *De se debent* (*Mo 7, 286), *Venditores* (**Ba* 100 usw.), *Quomodo cantabimus* (†*Fauv* M_8 17) und *Salve virgo* (**Ba* 86)
[7]) *Est il donc* (**Ba* 33 usw.)

hier die alte Gleichwertigkeit aller Stimmen stark nachwirkt, wobei infolge der gleichartigen Rhythmik auch der Tenor sich zunächst noch nicht vom Oberbau klanglich abhebt. So ist zu erwarten, daß die neuen Bestrebungen hier in anderen Zügen hervortreten, als es im frankonischen Typus geschieht. Wenig Bemerkenswertes bieten zunächst einige Motetten, die zwar in *Ba* zum erstenmal überliefert, aber wohl älteren Ursprungs sind. Mit Sicherheit läßt sich dies z. B. von *Au tens pascour* (**Ba* 12) behaupten, wo die konduktusartige Führung der beiden Oberstimmen mit ihren fast stets zusammenfallenden Einschnitten sogar auf das früheste Stadium der Motettenentwicklung verweist. Pastoraler Text, streng durchgeführter 1. Modus und häufige Verwendung von freien Quarten und inneren Teilkonsonanzen[1]) bestätigen diesen Ansatz. Hier sind ferner zu nennen **Ba* 8, 20, 21, 31 (= *Da* 12), 46, 66 (= *Bes* 22), 71 und die Erweiterung einer älteren Motette (*N* 94) in *Tu* 18 (= *Mo 8*, 320)[2]). Wie weit diese Stücke an die Jahrhundertmitte heranreichen oder spätere Nachbildungen konservativer Musiker sind, wird sich erst durch Verfeinerung unserer stilkritischen Hilfsmittel nachweisen lassen. Die Fauvelmotette *Jhesu tu dator* (†M_3 21) zeigt sehr ähnliches Aussehen, doch deuten vielleicht die gelegentlichen Melismen im Triplum und Motetus auf jüngeren Ursprung. Die folgenden, meist auch in *Mo 7* überlieferten Werke gehören dagegen sicher der frankonischen oder nachfrankonischen Zeit an. *De se debent* (**Mo 7*, 286, **Ba* 26[3])), wegen des Textes wohl nach 1259 anzusetzen[4]), baut sich über einem Tenor des neuen, erweiterten Repertoires (Kyrie Nr. 4) auf und bietet ebenso wie die textlich sehr ähnliche Rügemotette *Venditores labiorum* (*Bes* 23, **Ba* 100, *Lo B* 28, *Lo C* 4)[5]) in der Melodiebildung mancherlei Neuartiges. Beide Tripla verlaufen fast ganz in viertaktigen Abschnitten und sind ebenso wie die Mittelstimmen durch die häufige jüngere Auflösung der Senkung des 1. Modus zu einer Ternaria-Konjunktur mit den Moteti des frankonischen Typus nahe verwandt. Auch die regelmäßige, modale Deklamation ist in beiden Werken durchbrochen, in *De se debent* durch die beiden abschließenden Hexameter, in *Venditores* durch zweimaligen Umschlag des 1. in den 6. Modus gegen Ende des Triplums. *Les un bosket* (*Bes* 45, **Ba* 56, *Mo 7*, 259) mit mäßig aufgelöstem 1. Modus, sonst ohne besondere Züge, gehört hierher, ebenso *Je chantasse* (**Ba* 50, *Ca* 11) mit der bezeichnenden jüngeren Form des 1. Modus und häufiger Parallelführung der beiden Oberstimmen, worauf noch zurückzukommen sein wird. Neben diesen ziemlich konservativen Werken finden sich jedoch in der Überzahl solche, deren Melodiebildung stärker von der bisherigen modalen Technik abrückt und einen tiefgreifenden Wandel des melodischen Empfindens ankündigt.

Um zu möglichst weiten Grundbegriffen zu gelangen, seien zunächst mit typischen Melodien der alten Motette wie in *O Maria maris stella* (**Ba* 75

---

[1]) T. 10, 14, 38, 47, 54, 58, 62, 82, 87

[2]) Vgl. Rep. 1. 1, 297 und 155.

[3]) Mit neuem französischem Triplum frankonischer Art

[4]) Vgl. oben S. 163.

[5]) Vielleicht 1274 entstanden? Vgl. Aubry, Cent motets 3, 110 und Ludwig, Rep. 1. 1, 254.

usw.) etwa solche von Dufay und Josquin zusammengehalten. Die Textbehandlung vermag den fundamentalen Unterschied nicht zu begründen. Josquins *Ave Maria* [1]) ist in seiner Melodiebildung nicht weniger tektonisch im oben aufgestellten Sinne als die alte Marienmotette. Die melodische Tonalität ist in beiden Fällen und ebenso z. B. in Dufays *Alma redemptoris mater* [2]) klares Dur mit Grundton und Quint als Angelpunkten. Von Kirchentönen kann hier keine Rede sein. Auch die rhythmischen Unterschiede lassen sich nicht etwa auf den Gegensatz von Akzent- und Zeitrhythmik zurückführen [3]). Daß Dufays Melodik auf der Taktgruppe beruht, zeigt die herangezogene Motette deutlich genug. Ebensowenig vermag die Annahme einer rein zeitmessenden, schwerelosen Rhythmik die zahlreichen Sequenzen und Gruppenentsprechungen in Josquins *Ave Maria*, zweifellos einer Schöpfung seiner frühen italienischen Zeit, befriedigend zu erklären [4]). Wesentliche Unterschiede ergeben sich erst, wenn man den Verlauf der einzelnen Melodieteile genauer gegeneinander abwägt. Die modale Motette kennt nur die ununterbrochene Folge von gleichartigen oder den regelmäßigen Wechsel von gedehnten und kurzen Werten in syllabischer Deklamation. Die vereinzelten kleinen Melismen oder Aufspaltungen stören den gleichmäßigen Verlauf nicht, da sie stets eine feste Zeitstelle ausfüllen. Dufay und Josquin dagegen verwenden die verschiedensten Tondauern von der Longa und Brevis bis herab zur Minima und Semiminima in buntem Wechsel. Ihre Melodie erhält erst Einheit durch das Strömen der melodischen Kräfte, die hier den Einzelton mit lebendiger Bewegung auffüllen, seine plastische Umgrenzung durchbrechen, von ihm aus auf den benachbarten hinüberfließen und erst so das „Melos" im üblichen Sinne ausmachen. Die alte Motette kennt weder langgedehnte Haltenoten innerhalb eines Melodieabschnittes noch Synkopen, beides typische Erscheinungen des Ziehens und Strömens melodischer Kraft. Ihre Einzeltöne sind klar gegeneinander abgesetzt, in sich geschlossen und rund. Die tragende modale Bewegung dringt nicht bis an die Oberfläche hinauf, sondern bleibt unter den gleichmäßigen, punktartigen Tonfolgen verborgen. Die melodische Zeichnung ist infolgedessen von größter Schärfe und Klarheit, wie das Triplum *O Maria virgo Davitica* als klassisches Beispiel bezeugen mag. Es fehlt ihr jedes Dehnen und Schwellen, jede Biegsamkeit und Schwankung der melodischen Energie, vom „Ausdrucksvollen" ganz zu schweigen. In diesem Sinne sei die Melodik der modalen Motette als p u n k t h a f t von der späteren strömenden oder fließenden Melodie Dufays, Josquins usw. abgehoben. Auch wo für den ersten Blick eine andere Auffassung näher zu liegen scheint, muß an dieser Grundeigenschaft festgehalten werden. Den berühmten Motetus

---

[1]) Ausgabe A. S m i j e r s, Mot. Nr. 1

[2]) DTÖ 27. 1, 1920, S. 19

[3]) Vgl. dazu G. A d l e r, Der Stil in der Musik 1, 1911, 69ff. Fr. N i e t z s c h e s Bezeichnung „Affektrhythmik" (J. M ü l l e r - B l a t t a u, Grundzüge einer Gesch. d. Fuge 1923, 35) ist historisch insofern zu eng, als sie der zeitmessenden Rhythmik der Reservata einseitig die moderne entgegensetzt, während ihr bis zu Dufay hin eine Akzent-, aber durchaus keine Affektrhythmik vorangeht.

[4]) Nur vom Aufbau der Einzelstimmen und den akkordlichen Partien (T. 40ff. usw.) ist die Rede. Daß beim kontrapunktischen Auseinandertreten sofort ausgleichende Gegenbestrebungen sich bemerkbar machen (die in Josquins späterem Stil immer mehr die Oberhand gewinnen), betonte bereits Th. W. W e r n e r, ZfM 7, 1924, 36.

O Maria maris stella z. B. könnte man zweifellos nicht gründlicher mißverstehen, als wenn man ihn etwa durch Legatobögen und Schwellzeichen zu einer „kantablen“ Melodie machen wollte.

Zu einer weiteren Kennzeichnung des Melodischen gibt der Aufbau der einzelnen Abschnitte einen Anhalt. Daß sie bei Josquin durchaus planvoll und abgerundet wirken, zeigt der erste Eindruck ebenso wie eine genauere Prüfung. Die einzelnen Töne und Bewegungszüge sind nicht zu einem freien, von Augenblick zu Augenblick wechselnden Linienspiel vereinigt, sondern auf weite Strecken hin in einer begrifflich faßbaren Weise einheitlich gerichtet. Es handelt sich bei dieser Zielstrebigkeit um eine melodische Erscheinung, die sich in metrischen Gruppenbeziehungen, obwohl grundsätzlich unabhängig davon, ebensogut ausdrücken kann, wie in rhythmisch freieren Linien. Sie ist jedoch keineswegs als Urphänomen einer jeden Melodik anzusprechen, wie schon die Motette des 13. Jahrhunderts zeigt[1]. In Josquins *Ave Maria* besteht der erste Abschnitt (T. 1—30) aus zwei gleichartigen, in Vorder- und Nachsatz gegliederten und durch alle vier Stimmen geführten melodischen (nicht metrischen) Perioden, die den beiden ersten Verspaaren entsprechen. Als Mittelpunkt des Tonbereichs wird in der Durchführung der ersten Takte sogleich sehr nachdrücklich *c* aufgestellt. Alle melodische Bewegung im ersten Abschnitt schwingt um diese Achse und strebt immer wieder zu ihr zurück, für Josquins Melodiebildung ein höchst typisches Verfahren: der Vordersatz (T. 1—4, 16—19 mit frei kontrapunktierendem Auslaufen) steigt zur Oberterz an, der Nachsatz senkt sich ausgleichend zur Unterterz und -quart und führt beim zweitenmal (T. 25—30) die Bewegung nochmals durch die obere Region zurück in die Mittelachse. Jeder Ton ist hier auf ein melodisches Ziel bezogen, jede erlebnismäßige Zeitstelle hat eine wenn auch nicht zahlenmäßig faßbare Beziehung zum Vorher und Später. Wie Josquin melodische und metrische Periodenbildung vereinigt, zeigt typisch der ebenso einfache wie kunstvolle Abschnitt T. 94—110: zweimaliges Aufsteigen bis zur Terz (die Anfangsbewegung wieder aufgreifend), dann stufenweises Höherschrauben der Melodie unter allmählicher Aufgabe des stützenden Ausgangstones *g*, auf der Sext als Höhepunkt kurzes Umwenden zur Kadenz. Eine derartige melodische Zielstrebigkeit kennt die Motette des 13. Jahrhunderts nicht. Weder innerhalb der einzelnen Abschnitte noch in ihrer Aufeinanderfolge läßt sich eine grundsätzliche Rücksicht auf melodische Beziehungen nachweisen. Zieltöne, melodische Sequenzen, Bewegungsachsen, Steigerungen, Gegensätze usw. fehlen entweder ganz oder spielen nur hin und wieder eine zufällige, in keiner Weise aufbauende Rolle. Alle entsprechenden Zeitstellen in der modalen Reihe haben sozusagen gleiches Gewicht, sind einander nicht unter- und über-, sondern nebengeordnet. Die Melodik ist nicht zielstrebig, sondern gleichschwebend. Meist hält sie sich im Umfang etwa einer Oktav, hat aber in diesem Bereich unumschränkte

[1] Das Gemeinte deckt sich nicht mit E. Kurths „Bewegungsphase“ (Grundlagen des linearen Kontrapunkts 1917, S. 21). Es gibt lineare Bewegungseinheiten, die durchaus nicht zielstrebig sind: außer in der Motette des 13. Jahrhunderts, z. B. auch in zahlreichen alten Stücken des Gregorianischen Chorals im Gegensatz zu den jüngeren abendländischen, unverkennbar „tonal“ angelegten Schöpfungen (vgl. ZfM 7, 44f.).

Bewegungsfreiheit. Auf jedem Ton kann ohne weiteres Halt gemacht werden, wenn die Konkordanz es gestattet. Ausgeprägte Kadenzformeln, die zu einer gleichschwebenden Melodik nicht passen würden, gibt es nicht. Da Sekundschritte durchaus vorherrschen[1]), geht meist jede Stimme stufenweise in den Schlußton, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das Triplum vorwiegend, aber durchaus nicht zwangsläufig, von unten her. Eine Reihe von Melodien zeigt deutliche Durtonalität, wobei natürlich Grundton und Quint eine leicht bevorzugte Stellung einnehmen — doch sei auf diese Frage, die auch eine Heranziehung der einstimmigen Melodien erfordern würde, hier nicht weiter eingegangen[2]). Rhythmische Sequenzen in Form von Abschnittfolgen mit gleicher Taktzahl waren schon öfter zu erwähnen und werden bei Gelegenheit der isorhythmischen Motette noch eingehend zu besprechen sein[3]). Wo sich mit ihnen auch eine Art von melodischer Steigerung verbindet, wie z. B. in *O Maria* T. 40—47, geschieht es nur gelegentlich, ohne geschichtliche Weiterbildung zu finden.

Wie bereits erwähnt, kündigt sich im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts der Zerfall der modalen, punkthaften Melodik in den sogenannten Nebenformen der traditionellen Modi an[4]). Beide Erscheinungen, akzentische Aufspaltung der schweren Zeiten und melismatische Füllung der Längen, dringen nach der Jahrhundertmitte immer stärker vor, unterstützt durch die Tempoverlangsamung im frankonischen Typus. In den Motetten *Che sont amouretes* (*Bes* 42, **Ba* 22, **Mo 7*, 288, *Tu* 24, *V* f. 114, *Ca* 10), *Dieus trop mal* (**Ba* 27) und *Toute seule passerai* (**Ba* 93, *Reg* 3) ist der Tenor sowie der gesamte Aufbau nach älterer Art behandelt, vereinzelt finden sich noch freie Quarten und innere Teilkonsonanzen[5]), die Deklamation ist bis auf wenige Stellen streng modal[6]), Refrainverwendung öfter nachweisbar oder wahrscheinlich[7]). Dagegen wird die ursprüngliche modale Bewegung geradezu überwuchert von den überaus zahlreichen melismatischen Auflösungen, so daß die punkthafte Melodik allenthalben mit kleinen Verschleifungen durchsetzt erscheint. Dasselbe gilt für *Hier matinet* (*Bes* 44, **Ba* 40, *Mo 7*, 261) über einem in neuer isorhythmischer Art zubereiteten Tenor[8]) und auch für die Fauvelmotette *Quomodo cantabimus* († M_3 17), die zwar nach modernen Zügen wie dem langen Schlußmelisma in beiden Oberstimmen und den zahlreichen Dreiklängen einer jüngeren Zeit angehört, in Melodik und Aufbau jedoch den alten Motettentypus bewahrt. Diese melismatischen Verschleifungen lassen sich in stetigem Zusammenhang bis zu

[1]) Weitsprünge über die Quint hinaus, wie z. B. in **Ba* 66, gehören zu den Ausnahmen. Sehr auffällig und ganz im Sinne der gleichschwebenden Melodik ist es, daß der Oktavsprung in der Motette des 13. Jahrhunderts, in stärkstem Gegensatz zu Josquins Melodiebildung, überhaupt keine Rolle spielt.

[2]) Vgl. z. B. *Je me cuidoie* (**Ba* 52 usw.) und u. S. 177.

[3]) Vgl. u. S. 201.

[4]) Vgl. oben S. 150.

[5]) **Ba* 22 T. 19, **Ba* 27 T. 5 vom Ende, **Ba* 93 T. 9 und 45 usw.

[6]) Kleine Unterbrechungen z. B. **Ba* 22 T. 18 vom Ende, **Ba* 27 T. 15 vom Ende usw.

[7]) Zu **Ba* 22 vgl. Rep. 1. 2, 448 und SIMG 5, 217, zum Motetusrefrain von **Ba* 93: Gennrich, Rondeaux 1, S. 79, ein von Grocheo zitiertes Rondeau (SIMG 1, 92).

[8]) 5 Durchführungen zu je 11 Longae. In *Ba* ist der Tenor falsch bezeichnet (*Omnes* statt *Ite missa est*) und jede Durchführung durch eine Pause in 5 + 6 Longae gegliedert.

den Verzierungsformeln verfolgen, die in der Fauvel- und Ars nova-Rhythmik eine bedeutende Rolle spielen und dort einheitlich in den neuen melodischen Zug eingeschmolzen sind. Gleichzeitig geht die Zersetzung der modalen Melodik auch auf dem Wege weiter, den die frankonischen Tripla erschlossen hatten. In *Est il donc* (*Bes* 12, **Ba* 33, *Mo 7*, 268, *Tu* 3, *Mü C* f. 78) und *Dame alegiés* (*Bés* 51, *Mo 7*, 291) werden in den meist melismatisch aufgelösten modalen Verlauf auch mehr oder weniger ausgedehnte Partien mit Brevis-Semibrevis-Deklamation eingestreut, ein Verfahren, das in *He! bone amourete* (*Bes* 49, **Ba* 38) und Adam de la Halles *Dieus coment* (*Bes* 50, **Ha* 2, *Mo 7*, 279) zu einer derart buntscheckigen Melodik in beiden Oberstimmen führt, daß Frankos Warnung *nec est vis facienda de tali discantu de quo modo iudicetur* wohl angebracht erscheint. Formal sind all diese Werke in älterer Art über einem modalen (in *Hier matinet* einem jüngeren isorhythmischen) Tenor mit freier Gliederung der Oberstimmen aufgebaut. Wie im frankonischen Typus macht sich auch hier alsbald das neue Bemühen um die Form bemerkbar. Eine Reihe von Tripelmotetten mit eigenrhythmischem weltlichem Tenor greift eine bereits besprochene Möglichkeit auf, die jedoch im Motettentypus, wo das Übergewicht des Triplums fehlt und alle Stimmen (zumal bei vokalen Tenores) grundsätzlich noch gleichgewichtig sind, zu etwas veränderten Klangbildern führt.

Wiederum erscheint das meistüberlieferte Werk auch als das künstlerisch gelungenste: *Ja ne m'en repentirai d'amer* (*Bes* 32, **Ba* 53, **Mo 7*, 260, *Tu* 20, † Oxford Douce 139 f. 179') über einem Rondeau-Tenor *Jolietement.* Nicht mehr das Widerspiel eines leicht überwiegenden Triplums zu den beiden ruhigen Unterstimmen wie in *Je me cuidoie*[1]), sondern ihr gleichmäßiges Zusammenwirken macht hier den musikalischen Reiz aus. Alle sind rhythmisch übereinstimmend in der jüngeren Nebenform des 1. Modus gehalten und als einheitlicher Klangkörper weitaus überwiegend in Parallelbewegung geführt. Obwohl die Abschnitte der einzelnen Stimmen in alter Motettenart einander überbrücken, spiegelt sich doch der Tenoraufbau deutlich im Triplum wider: zum Refrain am Anfang und Ende erklingt dieselbe Oberstimmenmelodie mit verschiedenem Text (T. 1—9 = 31—39, hier mit Überbrückung der Pause T. 36), und ebenso kehrt die Melodie über dem Refrain in der Mitte (Zeile 4) auch über der folgenden, musikalisch gleichen 5. Zeile wieder[2]). Über einem Rondeau *Nus n'iert ja jolis*, dessen Text anderweitig erhalten ist[3]), baut sich unter Benutzung eines dreistimmigen Rondeaus von Adam de la Halle (im Anfang sämtlicher Stimmen) eine kleine, wenig bedeutende Motette *Fi, mari, de vostre amour* auf (*Reg* 5, **Mo 7*, 271)[4]), deren Triplum und Motetus verschiedentlich im Satz Note gegen Note und zusammenfallenden Pausen Konduktuseinflüsse erkennen lassen, teils auch parallel geführt sind wie in *Ja ne m'en*

---

[1]) Vgl. oben S. 161 f.

[2]) Zweifellos verdient die Fassung von T. 27 (= T. 21) in **Mo 7*, 260 den Vorzug vor **Ba* 53.

[3]) In Paris f. fr. 12786, vgl. Gennrich, Rondeaux 1, S. 82.

[4]) Adams Rondeau bei Gennrich a. a. O. S. 61. Vgl. Ludwig, SIMG 5, 214 f.

repentirai und der schon erwähnten Motette *Je chantasse* (**Ba* 50 usw.)[1]). Ein Rondeau „*Je ne chaindrai mais*", bis auf ein kurzes Schlußmelisma in lauter Longae gehalten[2]), liegt *Main se leva sire Garins* (**Tu* 26, † *Ca B* 2, *Iv* 35) zugrunde, einem Werk, das trotz seiner Überlieferung in drei späten Handschriften stilistisch zu dieser Gruppe gehört und außer öfterer Verwendung der Terz und verschiedenen Partien Note gegen Note wenig Bemerkenswertes bietet. *Bone amour* (**Tu* 30, *Mo 8*, 318) benutzt ein Virelai „*Ne me blasmes mie*"[3]), die sehr melismatische Fauvelmotette *Se mes desirs* (*M_3 15) ebenfalls ein nur mit der Initiale *A* bezeichnetes Virelai[4]). Hier mag auch *Quant la saisons* (**Tu* 17) genannt werden, dessen textierter Tenor jedoch nicht den Aufbau bestimmt. Dieser erfolgt vielmehr vom Motetus aus, der mit der Chanson Raynaud Bibl. Nr. 505 identisch ist. Ein ähnliches Verfahren war bereits bei *Vo vair oel* (**Mo 8*, 314) zu erwähnen[5]) und liegt auch in *Uns maus savereus* (**Mo 7*, 296) vor, wo der Tenor *Portare* in freier, wechselnder Rhythmisierung zweieinhalbmal durchgeführt wird, während der sonst nicht nachweisbare Motetus in lauter Viertaktern auch melodisch auffallend regelmäßig gebaut ist[6]).

Da im Motettentypus eine neue Erscheinung wie die frankonischen Tripla, deren formale Bewältigung von vornherein im Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit stand, nicht in erster Linie hervortritt, sondern die jüngere Technik im wesentlichen nur als Zersetzung der älteren zu deuten ist, so wird man eine selbständige Entwicklung auf ein rational verfestigtes Formschema hin in seinem Umkreis kaum erwarten. In der Tat bedeuten denn auch die folgenden, stilistisch jüngsten Werke dieses Typus nur Einzellösungen des Aufbauproblems, zum Teil sehr aufschlußreich für die Auslegung des geschichtlichen Zusammenhangs, aber nur von geringer Wirkung auf die Folgezeit. *Salve virgo* (**Ba* 86) und *En grant dolour* (**Mo 7*, 278), beide über dem alten Tenor *Aptatur*, fallen schon äußerlich dadurch auf, daß sie in Breven und Semibreven aufgezeichnet sind, obwohl die Rhythmik hier noch an vielen Stellen den 3. Modus durchklingen läßt, mit den frankonischen Tripla nichts zu tun hat und daher an sich diese Aufzeichnung nicht erforderte. Besonders in der rhythmisch gleichmäßigen Bamberger Motette hätte der Schreiber ohne Schwierigkeit seine gewohnte pseudo-aristotelische Notation beibehalten können. Daß es nicht geschah, hat seinen Grund wohl im Tempounterschied zum „echten" 3. Modus, der auch in dieser Zeit noch öfter anzutreffen ist[7]), sonst aber langsamer verläuft, da in der Regel wenigstens drei Silben auf die perfectio entfallen. Hier sind es im Triplum nur zwei, im ebenso melismenreichen Motetus teils noch weniger, vereinzelt aber auch drei oder vier, so daß eine sehr ungleichmäßige

[1]) Vgl. oben S. 170.
[2]) Gennrich, a. a. O. S. 46
[3]) ib. S. 47
[4]) In *Fauv* fehlt die letzte Refrainwiederholung. Das Stück ist mit keinem der von Gennrich veröffentlichten identisch.
[5]) Vgl. oben S. 169.
[6]) Musikalisch: α_4 β_4 α_4 β_4 γ_4 δ_4 ε_2 γ_4
Textlich: a_7 b_7 a_7 b_7 b_7 c_7 c_3 c_7
Die hier offenbar erhaltene Chanson fehlt bei Raynaud, Bibl. des ch. frç. (Inzwischen ist Gennrich ZfM 9, 78ff. zur gleichen Feststellung gelangt.)
[7]) Vgl. u. S. 178.

und atektonische Deklamation zustande kommt. Der Motetus ist in Perioden von anscheinend willkürlich wechselnder Länge, das Triplum in lauter 8- und 4-Taktern gebaut. Trotzdem läßt sich eine klangliche Gesamtgliederung leicht feststellen, da am Schluß der einzelnen Tenordurchführungen alle Stimmen gleichmäßig pausieren und auch der letzte Vers durch einen gemeinsamen Einschnitt abgehoben wird[1]). Noch auffälliger ist die Gesamtgliederung in *En grant dolour*, die ebenfalls von den drei Tenordurchführungen ausgeht. Jedesmal vor der letzten modalen Gruppe des im übrigen nach alter Art zubereiteten, nur verkürzt notierten Tenors läßt der Komponist eine Brevispause ausfallen. Die Oberstimmen verlaufen unter freier Periodenbildung meist in einer Bewegung, die deutlich als Zerfallsform des alten 3. Modus zum neuen modus imperfectus cum tempore imperfecto (oder temp. imp. c. prol. min.: 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥) erscheint. Der Ausfall des halben Taktes verursacht jedoch eine in der Ars nova sehr beliebte Imbrogliowirkung am Schluß jedes Abschnitts, der sich Triplum und Motetus genau anpassen. Daher sind nach Ludwigs Feststellung T. 25—27, 56—58 und 87—89 zu Gruppen von je drei Breven, alle übrigen zu Doppeltakten zusammenzufassen[2]). *Puisque d'amer* (**Mo 7*, 267) benutzt als Tenor einen kurzen, 8 + 4mal unverändert wiederholten Abschnitt *L(eison)* aus dem Kyrie Nr. 5. Eine größere Hoketuspartie, an der alle drei Stimmen mitwirken, bildet dabei unter Verwendung desselben Tenors einen kontrastierenden Mittelteil. In den Ars nova-Motetten kommt ein Hoketus fast regelmäßig vor, vielfach erst über der zweiten, diminuierten Tenordurchführung, um die letzten Perioden auch klanglich abzuheben. Eine so freie Verwertung zu einer unschematischen dreiteiligen Form wie in *Puisque d'amer* findet sich dagegen in der Motette sehr selten[3]) und erinnert an den üblichen Aufbau der französischen Kanons vom Anfang des 14. Jahrhunderts[4]). Eine große Rolle spielt der Hoketus im gesamten Verlauf von *Se je chante mains* (**Mo 7*, 277) über einem dreimal verschieden durchgeführten französischen Tenor *Qui prendroit a son cuer*[5]). Rhythmisch dürfte dieses Stück im modus imperfectus cum tempore perfecto zu den jüngsten von *Mo 7* gehören: die Melodik ist meist in kleine Stücke zerbröckelt, die erst im klanglichen Zusammenwirken aller drei Stimmen Sinn erhalten. Ähnlich frei in der Pausenbehandlung, aber rhythmisch etwas konservativer wirkt *Sus Robin / alons au molin* (*† Iv* 75) über einem unbezeichneten, dreieinhalbmal durchgeführten Tenor, der ebenso wie die Oberstimmen meist in einer Art von 3. Modus, dazwischen aber auch in eintaktigen Gruppen (2. Modus) verläuft. Trotz der alleinigen Überlieferung in *Iv* wird dieses Werk noch dem Ende des 13. Jahrhunderts angehören, so daß die öfter vorkommenden fauxbourdonartigen Sextakkordfolgen besonders bemerkenswert erscheinen.

---

[1]) T. 16, 32 und 60; nur in T. 48 greift der Motetus verknüpfend ein.

[2]) SIMG 5, 208f. und Rep. 1. 2, 440f. Aubrys Deutung dieser Rhythmik als zweiteilig (Cent motets 3, 135, wo alle ähnlichen Erscheinungen zusammengestellt sind) trifft also nicht ganz zu.

[3]) Vgl. etwa noch *Ad amorem sequitur* (**Mo 8*, 328) mit einem Hoketus als Schlußgruppe.

[4]) Vgl. AfM 7, 248 und 251. Auch die übrigen Kanons (ib. S. 193) sind ähnlich aufgebaut.

[5]) In anderer Rhythmisierung auch in *Las pour quoi* (*Mo 7*, 302) benutzt, vgl. oben S. 155.

Wie in zahlreichen jüngeren Motetten die alte, punkthafte Melodik in langsamer Umbildung begriffen ist, so bleibt auch ihre weitere Grundeigenschaft, die Gleichschwebigkeit, nicht unverändert bestehen. Den zahlenmäßigen Ausdruck dafür bieten die Kadenzverhältnisse, deren Vergleich, wie jede Statistik, weniger für das einzelne Werk als für zweckmäßig ausgewählte Gruppen bestimmte Aussagen zuläßt. In der alten modalen Motette wechseln die Schlußtöne der einzelnen Perioden gewöhnlich ohne Regel bis zum Umfang einer Oktav. Gerade die berühmtesten und verbreitesten Werke wie die Organamotetten *Deo confitemini*, *Gaudeat devocio* usw., oder alte Einzelwerke wie *Agmina milicie*, *O Maria maris stella*, *Velut stelle firmamenti*[1]), um nur einige beliebige Beispiele herauszugreifen, lassen eine stetige Bevorzugung einzelner Stufen für die Schlußbildung in keiner Weise erkennen. Die Schlüsse stehen in tonaler Hinsicht ebenso beziehungslos nebeneinander, wie die Perioden in sich selbst gleichschwebend verlaufen. Dies ist natürlich nicht in einem streng atonalen Sinne aufzufassen. Im Vergleich mit alten Stücken des Gregorianischen Chorals, wie z. B. dem auch organal bearbeiteten Ostergraduale, tritt das mehr oder weniger ausgeprägte Dur der meisten Motettenmelodien deutlich hervor, doch wird es weder metrisch noch melodisch als tonales Aufbauprinzip empfunden. Hält man die stilistisch jüngsten Werke etwa des Motettentypus hiermit zusammen, so ist eine grundlegende Änderung nicht zu verkennen. In *Salve virgo* schließt das Triplum stets, der Motetus nur mit drei Ausnahmen auf *f* oder *c'*, in *En grant dolour* der Motetus ausschließlich auf *c'* oder *g'*, in *Puisque d'amer* beide Oberstimmen mit zwei Ausnahmen auf *c'* und *g'* bzw. *c'* und *e'*. In *Se je chante* und *Sus Robin* treten die Schlüsse infolge der zahlreichen Hoketuspausen wenig hervor, doch macht sich in *Sus Robin* eine gewisse Zielstrebigkeit der Melodik in dem festgehaltenen *e'* der *Clap-clap*-Hoketi und den öfteren Quintschritten *a-e'* bemerkbar. Auch in den stark melismatischen und mit frankonischer Rhythmik durchsetzten Motetten[2]) beobachtet man Ähnliches. Die Tripla von *Est il donc* und Halles *Dieus coment* enden fast ausschließlich, die zugehörigen Moteti und die Oberstimmen der meisten anderen Werke dieser Gruppe weitaus überwiegend auf *f* und *c* oder zwei anderen Tönen im Quintabstand. Von Zufall kann angesichts dieses übereinstimmenden Befunds wohl nicht gesprochen werden. Auch dort, wo die Tenorbildung nur wenige Konkordanzen zur Auswahl gibt, wäre zu fragen, ob nicht schon darin das Streben nach einem strafferen tonalen Zusammenschluß wirksam ist, das sich in den Oberstimmenabschnitten unzweideutig kundgibt. Am auffälligsten tritt die tonale Anlage in zwei miteinander nahe verwandten Motetten hervor, die zu unserer dritten Hauptgruppe, dem Konduktentypus überleiten: *Homo miserabilis* (**Ba* 37, *Da* 21) über dem noch unerklärten Tenor *Brumans est mors* und *Alma redemptoris mater* (**Ba* 5, *Mo* 7, 285) über dem viermal durchgeführten Tenor *Alma*. Beide Werke setzen alle drei Stimmen textlich in enge Beziehungen zueinander und sind in den Oberstimmen von einer auch in den Akkordsäulen

[1]) Zu den Veröffentlichungen vgl. Ludwig, Rep. 1. 1, 104, 107f. und in Adlers Handbuch S. 200.

[2]) Vgl. oben S. 174.

hervortretenden tonalen Zielstrebigkeit, wie sie für diese Zeit ungewöhnlich ist und in der französischen Musik auch des 14. Jahrhunderts zunächst nicht fortgesetzt oder gar weiter ausgebildet wird[1]). Sollten sich in diesen Werken, da der Tenor *Brumans* in *Da* deutschen Text hat und die Überlieferung der deutschen Handschrift vor *Ba* den Vorzug verdient[2]), etwa Spuren von Frankos Tätigkeit erhalten haben? Daß Franko auch als Komponist hervortrat, und daß Werke von ihm in den großen Sammlungen überliefert sind, dürfte kaum zweifelhaft, eine sichere stilistische Zuweisung jedoch vorläufig noch nicht möglich sein. Auch für die ähnliche, weitverbreitete Motette *Verbum caro factum est* (*Bes* 8, **Ba* 98, *Ψ* 1, **Mo* 7, 284, *Flor* 212 u. a.) wurde auf Grund der spezifisch deutschen Melodievarianten im Tenor *Verbum* ein deutscher Verfasser vermutet[3]). Sie benutzt ebenso wie *Alma redemptoris* im Motetus einen liturgischen Prosatext, dem der Tenor entnommen ist, zeigt aber nicht so ausgesprochen tonale Anlage wie die beiden erstgenannten Werke. In diesem Zusammenhang mögen ferner *Lis ne glay* (*Bes* 11 a, *Mo* 7, 266 = 5, 177, *Tu* 14, *Ca* 8), *Grant pechiet* (*Tu* 12) über dem Tenor *Vale*[4]), *Benedicite* (*Da* 11, verlor. Fauvelhs.?[5]) und vielleicht auch, falls nicht älteren Ursprungs, *Armonizans* (**Ba* 8) genannt werden. All diese Motetten verlaufen in der gewöhnlichen, mehr oder weniger aufgelösten Form des 3. Modus, dessen Tempoverlangsamung das Auftreten einiger typisch modernen Züge begünstigt[6]). Zunächst liegen hier die Konsonanzstellen doppelt so weit auseinander wie bei den übrigen Bewegungen, da es sich um einen zweiteiligen „Takt" mit Tripel-Unterteilung handelt[7]). Infolgedessen treten die stützenden Akkordsäulen, die meist noch den Wert einer vollen Longa haben, besonders nachdrücklich hervor. Ebenso gewinnt man hier stärker als sonst den Eindruck, daß sich die Melodien mit der reichen Longaverwendung nicht mehr punkthaft, sondern als zusammenhängende Fäden zwischen den akkordlichen Ruhestellen zu knüpfen beginnen. Der langsam fortschreitende Wechsel von schwerer und leichter Zeit begünstigt außerdem das Zerfallen in deutlich getrennte Abschnitte, da jede Pause in der Regel eine volle Longa dauert. So führen bereits die erwähnten Motetten, die im Aufbau und in der Periodenbildung vielfach noch an die ältere Technik erinnern, deutlich auf einen neuen Klangtypus hin, für den die überwiegend gleichwertige Behandlung aller Stimmen, stark hervortretende Akkordwirkung und klangliche Gruppenbildung durch gemeinsame Periodenschlüsse bezeichnend sind, den Konduktentypus.

---

[1]) Vgl. ZfM 7, 46f.
[2]) Vgl. Ludwig, ZfM 5, 1923, 440; AfM 5, 204; Adlers Handbuch S. 223.
[3]) G. Beyssac, Rassegna Gregoriana 7, 1908, Sp. 15ff., vgl. Ludwig, Rep. 1. 2, 445f. und SIMG 5, 218.
[4]) Aus *Ave regina celorum*
[5]) Vgl. AfM 7, 177.
[6]) Für die Tempoverlangsamung spricht neben den Auflösungsformen des 3. Modus auch die Hinzufügung eines frankonischen Triplums zu *Descendi*, vgl. Ludwig in Adlers Handbuch S. 222.
[7]) Daß der 3. Modus nur so, keinesfalls als $^3/_4$-Takt aufzufassen ist, beweisen Deklamation, Auflösungsformen und Zusammenklänge (etwa des 3. und 5. Modus) in jeder beliebigen Motette dieser Art. Will man also eine Taktvorzeichnung, so kommt nur $^6/_4$ in Frage, wie auch Aubry in seiner Ausgabe der Bamberger Handschrift überträgt.

Für die Technik der vereinzelten Kondukten aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts mag *Deus in adiutorium* (**Ba* 101, **Mo 1*, 1[1]) usw.) als Beispiel dienen. Sie unterscheidet sich von der motettischen des verwandten Typus nur dadurch, daß ein vorgegebener Tenor nicht zugrunde liegt, alle Stimmen gleichmäßig denselben Text vortragen und sich meist Note gegen Note bewegen. In der Motette bringt der Tenor eine rhythmische oder klangliche Abhebung hinzu, doch sind wenigstens die Oberstimmen in der Regel zusammengehalten und auch textlich nahe verwandt, sowie vor allem die gemeinsamen Periodenschlüsse und die darauf beruhende Gruppenbildung für die Umgrenzung des Typus maßgebend. Daß sich Konduktuselemente außerdem vielfach in der Motette vorfinden und besonders in den Fauvelstücken aufs engste mit der motettischen Satztechnik verschmelzen, bedarf nach den wiederholten Hinweisen auf die klangliche Anlage der jüngeren Motette keiner weiteren Erklärung. Nur sei betont, daß in diesem Zusammenhang das „Klangliche" als gemeinsame Beziehung der Stimmen auf den Zuhörer festgelegt wurde, von einer Harmoniebewegung im gebräuchlichen Sinne oder gar einer harmonisch bestimmten Melodieerfindung keine Rede sein kann. Die begriffliche Erfassung der damit angedeuteten Phänomene bedarf ganz anderer Ausgangspunkte und steht hier nicht in Frage. — Die Texte im Konduktentypus sowie auch in den erwähnten Übergangswerken sind im Gegensatz zu den beiden anderen Gruppen mit vereinzelten Ausnahmen nur lateinisch. Schon daraus läßt sich schließen, daß im allgemeinen diese Werke zu den jüngeren, nachfrankonischen gehören[2]). Die vermutlich älteste, schon von Pseudo-Aristoteles zitierte Motette dieser Art[3]), *Marie preconio* (*Bes* 7, **Ba* 59, *Ψ* 3, **Mo 7*, 283, *Ars A* 4, *Flor 122*, *Lo D*) nimmt auch insofern eine Sonderstellung ein, als sie in allen Stimmen isorhythmisch gebaut ist. Die dreimalige Tenordurchführung bestimmt die Periodengliederung, während jedesmal der Motetus verknüpfend übergreift; die beiden Generalpausen T. 6 und 10 kehren in jeder Periode wieder[4]). Auch hier handelt es sich offenbar nur um eine vereinzelte, merkwürdig frühe Vorwegnahme der Grundsätze des 14. Jahrhunderts[5]). Ebenfalls etwas älter, aber ein vorzügliches Beispiel für den Konduktentypus, der nicht mehr die Oberstimmen über dem vorher zubereiteten Tenor aufbaut, sondern umgekehrt dessen Gliederung meist der allgemeinen Gruppenbildung anpaßt, ist *Descendi in hortum* (**Mo 7*, 282, ohne Triplum auch *Ars A* 5 und *Lo D*), offenbar ein berühmtes Werk, wie die beiden späteren Umarbeitungen zeigen[6]). Triplum und Motetus deklamieren Prosatexte aus dem Hohen Lied mit deutlicher Rücksichtnahme aufeinander, so daß durch gelegentliche Me-

---

[1]) Im Faksimile veröffentlicht am Anfang von Coussemakers L'art harmon. und ib. als Nr. 3 der Beispiele.

[2]) Vgl. oben S. 141.

[3]) C. S. I, 279.

[4]) Vgl. Ludwig, SIMG 5, 217 und Rep. 1. 2, 444.

[5]) Vgl. oben S. 168.

[6]) In **Ba* 25 ein anderes Triplum im 3. Modus, in *Mo 8*, 330 und *Da* 3 ein neues in frankonischer Art. Daß **Mo 7* die ursprüngliche Fassung darstellt, begründet Ludwig, Rep. 1. 2, 443 gegen Aubry, Cent motets 3, 29. Die Anfänge aller drei Fassungen sind veröffentlicht von Ludwig in Adlers Handbuch S. 222. Für frühe Entstehung spricht außer dem Tenorzitat bei Pseudo-Aristoteles (C. S. I, 279 b) die öftere Verwendung altertümlicher Klänge (vgl. oben S. 148 A. 3).

lismen| und Spaltungen fast ein konduktusartiger syllabischer Vortrag zustande kommt. Die Tenorgliederung wird bei der zweiten Durchführung genau beibehalten, obwohl die Oberstimmen sich zum Teil anders gruppieren. Auch in *Propositum quidem* (**Ba* 79) bildet der melodisch nicht wiederholte, sondern fortlaufende Tenor zwei große isorhythmische Perioden, die in sich unter Bewegungssteigerung zweiteilig gegliedert sind. Die Oberstimmen deklamieren darüber gleichmäßig Zehnsilbler in lauter viertaktigen Abschnitten, so daß die eigentliche Isorhythmie infolge der Regelmäßigkeit nicht hervortritt. Ähnlich angelegt ist eine interessante, wenn auch wegen ihres primitiven Aufbaus nicht besonders hoch zu bewertende Mariendoppelmotette, die die liturgischen Texte *Ave regina celorum* und *Regina celi letare* (**Ars A* 8) über dem achtmal wiederholten Tenor *Ave* (*regina*) zusammenfügt, sich in der Melodik öfter durch ihre antiphonalen Vorlagen inspiriert erweist und in T. 1—2 des Triplums sowie T. 9—12 und 15—16 des Motetus fast notengetreu den Choral zitiert[1]). Dies dürfte die älteste bis jetzt nachweisbare Choralbenutzung in den Oberstimmen polyphoner Werke sein. Nichts grundsätzlich Neues bieten die im 1. Modus verlaufenden Konduktusmotetten *Salve mater* (**Ba* 85, *Mü C*), *Christe tibi conqueror* (*Mo 7*, 287), Adam de la Halles *Je n'os a m'amie* (**Ha* 4) mit engen Textbeziehungen zwischen den Oberstimmen, und die scherzhafte Schlußmotette im Roman de Fauvel *Quant je le voi* (* M_3 23).

Bisher waren dem Zeitalter des Petrus de Cruce, d. h. dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, mit Sicherheit nur die frankonischen Motetten mit jüngerer Triplumrhythmik zuzuweisen[2]). Wenn auch anzunehmen ist, daß die formal eigenartigen und stilistisch jüngsten Werke vom Motettentypus kaum vor dieser Epoche geschaffen sind[3]), so bilden doch erst die wenigen jetzt zu besprechenden Motetten eine Gruppe, die zweifellos der Jahrhundertwende angehört und in mehrfacher Beziehung zu den ersten Ars nova-Schöpfungen überleitet. Eigenheiten des Motetten- und Konduktenstils sind hier so eng miteinander verschmolzen, daß man von einem neuen Klangtypus reden könnte: die für die Ars nova bezeichnende Durchdringung bisher getrennter Entwicklungslinien kündet sich bereits hier an. *Jam nubes dissolvitur* (*Mo 7*, 275 nur Anf. erhalten, *Tu* 5, **Lo D, Trier 322*) gehört nach Ausweis der Überlieferung zum Hauptrepertoire, fehlt jedoch noch in *Bes* und *Ba*. *Salve virgo* (**Mo 7*, 300) aus dem 2. Nachtrag von *Mo 7* ist diesem Werk so ähnlich, daß man an unmittelbare Nachbildung denken möchte[4]), *Huius chori suscipe* (**Mo 8*, 322) ebenfalls eng verwandt. Da noch drei weitere, etwas abweichende Werke aus *Mo 8* hinzukommen, handelt es sich also nicht um einen vereinzelten Versuch, sondern um einen bedeutungsvollen, wenn auch nur auf eine kurze Epoche beschränkten Typus. *Jam nubes* und *Salve virgo* benutzen alte, modal zubereitete Tenores in viermaliger Durchführung, über denen die Oberstimmen ein teils gemeinsames, teils alternierendes Anfangs-, in *Salve* auch Schlußmelisma bringen. Mit Beginn der zweiten Durchführung setzt der Textvortrag ein, bei

[1]) Vgl. Ludwig, AfM 5, 213. [2]) Vgl. oben S. 160 und 167.
[3]) Vgl. oben S. 175 f.
[4]) Da Gerberts Druck von *Jam nubes* (aus *Lo D*) nur ein entstelltes Bild gibt, kann *Salve virgo* als Hauptbeispiel dienen.

dem sich die Stimmen ablösen. Während die eine deklamiert, bringt die andere zur Akkordfüllung vor jeder neuen Zeile eine isolierte Longa auf der Textsilbe *Jam* bzw. *Sal(ve)*, im unregelmäßiger gebauten *Huius chori* auf wechselnden einsilbigen Worten. Wie im Konduktus, auf den auch das Anfangsmelisma und der unten erwähnte Stimmtausch verweisen, bzw. der Konduktusmotette stehen die Texte (durch Reim und gemeinsame Verse) in enger Beziehung zueinander, sind in *Salve* (abgesehen vom Anfang) überhaupt identisch und durch zahlreiche melodische und rhythmische Nachahmungen zusammengeschlossen[1]). In den drei bekannten und oft besprochenen Motetten aus *Mo 8*[2]) *Alle psallite cum luya* (*339), *Balaam* (*340) und *Huic ut placuit* (*341) ist der genaue Stimmtausch (über freier rhythmisiertem Tenor) zum Grundsatz erhoben. Die hoketierenden Instrumentalpartien in den beiden letzten Werken sowie in *Huius chori* erinnern bereits an manche Ars nova-Motetten. Vor allem ist es jedoch die außerordentliche Durchsichtigkeit dieses Klangtypus, die unmittelbar zu den ersten Werken Philipps von Vitry überleitet. Auch die melodischen Beziehungen zwischen den Oberstimmen trifft man dort wieder an[3]). Sie scheinen in der Motette des 14. Jahrhunderts zunächst nicht weiter gepflegt zu werden, während sie im italienischen Motettentypus des beginnenden 15. Jahrhunderts eine große Rolle spielen[4]). Sehr beachtenswert ist es daher, daß gerade zwei wohl in Avignon entstandene Motetten, *Petre Clemens-Lugentium* (*Iv* 51, *Trém* 24) an Papst Klemens VI. (1342—52) und *Pictagore-O terra sancta* (*Ch* M 4), zum Kreuzzug unter Gregor XI. (1370—78) auffordernd, sowie *Rex Karole-Leticie* (*Ch* M 6, *Str* 10) an Karl V. (1364—80) melodische Imitationen zeigen. Ein Zusammenhang mit den besprochenen Werken des ausgehenden 13. Jahrhunderts ist zwar noch nicht nachweisbar, doch verdient es ausdrücklich hervorgehoben zu werden, daß die französische Musik unter Philipp dem Schönen neben manchen anderen Zügen der späteren italienischen auch die Imitation bereits ausbildet und vorwegnimmt.

Im 8. Faszikel von *Mo* tritt der Konduktentypus zurück. Außer den vier genannten eigenartigen Werken ist ihm nur noch *Ascendendo Dominus* (331) im 1. Modus, mit engen Text- und Reimbeziehungen zwischen den Oberstimmen und modalem Tenor *Domino* zuzurechnen. Der Motettentypus mit 21 von 37 neuen Werken überwiegt bei weitem auch über den frankonischen Typus mit 12 neuen Motetten. So leitet die hier eingetretene Verschiebung wiederum zur Fauvelzeit über, deren dreistimmige Motetten in der Mehrzahl konduktusartige und frankonische Züge in die motettische Technik einschmelzen. Die sieben Werke älterer Art, *Mo 8*, 304, 324, 327, 329, 335, 336 (auch im Fragment Arras[5]) und 342 (über einem ungegliederten Tenor) bieten nichts grundsätzlich Neues, ebenso die lateinischen Doppelmotetten *Mo 8*, 306, 326 und (über iso-

[1]) *Salve virgo* zeigt im ganzen Verlauf vielfach ähnliche Wendungen, die zweifellos nicht nur zufällig einfließen, *Jam nubes* genaue Nachahmung zwischen Tr. Vers 3 und Mot. V. 5, Mot. V. 5 und Tr. V. 6.

[2]) Vgl. Ludwig, SIMG 5, 220ff.; Aubry, Cent motets 3, 151; Müller-Blattau, Grundzüge einer Gesch. d. Fuge, S. 18.

[3]) Vgl. u. S. 193.

[4]) Vgl. AfM 7, 235.

[5]) Vgl. AfM 5, 215.

rhythmisch wiederholten, nicht mehr im älteren Sinne zubereiteten Tenores) *Mo 8*, 308 und 344, in denen der Motetus stets in regelmäßigen, meist viertaktigen Perioden verläuft, sowie *Mo 8*, 315, dessen Triplum über einem fünfmal im 2. Modus durchgeführten Tenor in fünf gleich langen Abschnitten gebaut ist, während der Motetus diese Gliederung nicht mitmacht. Auch die sechs Werke mit eigenrhythmischen Tenores, *Mo 8*, 313, *321, *323, *325, *333 und *337 seien nur kurz erwähnt[1]). Eine freie Gesamtgliederung durch kontrastierende Gruppen wie in den stilistisch jüngsten Werken des Hauptrepertoires[2]) findet sich in zwei Motetten. *Nostra salus* (*Mo 8*, 343) führt einen in älterer Art zubereiteten Tenor *Cernere* im 2. Modus dreimal durch, benutzt die erste Periode zu einem textlosen Vorspiel und schließt mit einem kürzeren Nachspiel, *Ad amorem sequitur* (**Mo 8*, 328) im modus imperfectus, der sich wie in *Salve virgo* (**Ba* 86) und *En grant dolour* (**Mo 7*, 267) als Zerfallsform des 3. Modus erweist[3]), bildet über einem ostinatoartig wiederholten kurzen Tenor drei rhythmisch kontrastierende Abschnitte, deren letzter als instrumentaler Hoketus eine Variierung und Erweiterung der beiden ersten darstellt. In dieser Abrundung des Werkes in sich selbst und seiner Umrahmung durch instrumentale Vor- und Nachspiele erreicht der Gegensatz zur alten umgangsmäßigen Motette seinen Höhepunkt: statt eines gewissermaßen zufälligen Ausschnitts aus der grenzenlosen, überall klingenden und daseinsverbundenen Musik wird dem Zuhörer hier ein wohlabgezirkeltes ,,Kunstwerk" vorgesetzt, zu dessen Aufnahme er sich zu sammeln, in eine besondere ästhetische Empfangsbereitschaft zu versetzen hat, um die *subtilitates artium* (nach Grocheos Ausdruck)[4]) zu würdigen. — Während der frankonische Typus auch in *Mo 8* nur französische oder gemischtsprachige Werke aufweist, stehen in den beiden anderen Gruppen 10 französische Doppelmotetten 15 lateinischen gegenüber, gemischtsprachige fehlen hier ganz[5]). Auch diese Verschiebung gegenüber dem Hauptrepertoire mit seinen weitaus überwiegenden, nur im jüngeren Konduktentypus etwas zurücktretenden französischen Texten leitet zur Fauvelzeit über, in der die französische Doppelmotette nur vereinzelt vorkommt, um dann erst im weiteren Verlauf der Ars nova wieder stärker gepflegt zu werden.

Zur Ergänzung unserer Übersicht über das Motettenschaffen der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bedarf es noch eines kurzen Blicke auf die Umarbeitungen älterer und gleichzeitiger Werke in dieser Epoche. Es entsprach dem Wesen der alten Motette, wie oben ausgeführt[6]), daß sie sich unter den Händen jedes Musikers umbilden und den jeweiligen Bedürfnissen anpassen konnte. Kontrafakturen, Stimmreduktionen und -zusätze, sowie musikalische Änderungen werden für die beliebten und verbreiteten Werke bereits von den

---

[1]) Die als Tenores benutzten Melodien sind sämtlich veröffentlicht: *Mo 8*, 313 (*Vilain lieve sus*) bei Aubry, Ten. frç. S. 31, **Mo 8*, 321 (*Defors Compiegne*) ib. S. 13, **Mo 8*, 323 (*Non veul mari*) bei Gennrich Rondeaux 1, S. 47, **Mo 8*, 325 (*He mi! enfant*) ib. S. 48, **Mo 8*, 333 (*Riens ne vous vaut*) ib. S. 48, **Mo 8*, 337 (*Lonc tans a*) als Motetus von **Ba* 57.
[2]) Vgl. oben S. 176.
[3]) Vgl. oben S. 176.
[4]) SIMG 1, 106
[5]) Eine Bestätigung der S. 169 unten ausgesprochenen Ansicht
[6]) Vgl. S. 147.

verhältnismäßig wenigen erhaltenen Quellen in großer Zahl überliefert. Bis in die frankonische Zeit hinein läßt sich dieses Verfahren nachweisen, da z. B. die meisten der im 2. Faszikel von *Mo* gesammelten vierstimmigen Motetten, die fast alle eine reiche Geschichte haben, in *Ba* nochmals in dreistimmiger Form auftreten, und unmittelbar vor der Epoche von *Mo 7* sowohl ein reiches Repertoire von originalen französischen und lateinischen Doppelmotetten (*Mo 5* und *4*) als auch zahlreiche Umarbeitungen älterer Werke nebeneinander bestehen. Die elf gemischtsprachigen Werke in *Mo 3*, sämtlich Umarbeitungen älterer, führen dabei am nächsten an den frankonischen Triplumstil heran, da hier meist ein fertiger Unterbau zum Experimentieren mit der neuen klanglich-solistischen Wirkung einer lebhaften Oberstimme benutzt wird[1]). Daher zeigen diese Motetten[2]) schon vielfach typisch frankonische Züge, wie ja die Stilwandlung um 1250 durchaus nicht als ein unvorbereiteter Ausbruch ganz neuer Bestrebungen anzusehen ist. Sie kennzeichnet sich jedoch dadurch, daß jetzt sogleich in führender Weise die rein französische, neugeschaffene Doppelmotette frankonischen Stils hervortritt und ältere Werke nur noch vereinzelt umgearbeitet werden. Die modernste vorfrankonische Motette ist zweifellos *Flor de lis* (**Mo 5*, 164) im modus imperfectus und mit einem ganz unmodal deklamierten Triplum *Je ne puis amie*[3]). In **Ba* 35 ist der aus einem Virelai stammeneigenrhythmische Tenor *Douce dame*[4]) durch eine neu hinzugesetzte, unregelmäßige Unterstimme ersetzt. Weitere eigenrhythmische Tenores sind bisher im älteren Repertoire nicht bekannt. Die sonstigen Umarbeitungen aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bestätigen nur Tendenzen, die in den neuen Werken ursprünglicheren Ausdruck finden. In *Ne sai que je die* (*Bes* 26, **Ba* 69, *Mo 7*, 274)[5]) und *He diex* (*Bes* 38, **Ba* 39, *Mo 7*, 281, *Tu* 6)[6]) wird einer alten Motette, in *De se debent* (**Ba* 26)[7]) einer jüngeren ein lebhaftes französisches Triplum aufgesetzt, in *Descendi* (*Da* 3, *Mo 8*, 330)[8]) ein ebensolches lateinisches, nachdem dieselbe Motette bereits in **Ba* 25 ein neues Triplum im 3. Modus erhalten hatte. In zwei weiteren Fällen, *La bele en qui* (**Ba* 55, *Mo 8*, 345)[9]) und *O Maria regina* (**Ba* 9)[10]) schließt sich das neue Triplum in der Periodenbildung genau dem Motetus an, so daß hier Werke vom Konduktentypus entstehen. Ebenso wie die Freiheit der Umarbeitungen verkümmert auch die alte Technik, fremde Melodien in die Motettenstimmen zu verweben. Nur in einer geringen Zahl von Werken ist noch eine Refrainbenutzung im früheren Sinne nachweisbar[11]). Für *Robin m'aime* (*Bes* 43, **Ba* 81, **Mo 7*, 265), wo

---

[1]) Vgl. Ludwig in Adlers Handbuch S. 216.

[2]) Sie sind sämtlich veröffentlicht, wenn auch z. T. mit anderen Texten (*Ba*): *3*, 36 = (*Ba* 74), 37 = Coussemaker, L'art harm. Nr. 7, 38 = (*Ba* 94), 39 = Couss. Nr. 9, 40 = (*Ba* 58), 41 = (*Ba* 19), 42 = *Ba* 67, 43 = (*Ba* 83), 44 = Couss. Nr. 37, 45 = (*Ba* 96), 46 = Couss. Nr. 4.

[3]) Veröffentlicht bei Aubry, Ten. frç. S. 23 und Gennrich, Rondeaux 2, 112

[4]) Gennrich, Rondeaux 1, 120

[5]) Zur ursprünglichen Form (W_2 4, 13) und ihrer Überlieferung vgl. Rep. 1. 1, 208.

[6]) Ursprünglich *Veni salva nos* (*F* 2, 38) vgl. Rep. 1. 1, 116.

[7]) Ursprüngliche Form in **Mo 7*, 282, vgl. oben S. 170.

[8]) Ursprüngliche Form in **Mo* 7, 282, vgl. oben S. 179.

[9]) Vgl. Rep. 1. 1, 214 zu W_2 4, 54.

[10]) Ursprünglich *Sor touz les maus* (2st.), vgl. Rep. 1. 1, 216 zu *W_2 4, 74.

[11]) Für 7 der 50 Motetten in *Mo 7* finden sich im Rep. 1. 2 entsprechende Angaben.

ein vereinzelter Musiker ein letztes Mal versucht, ganze Stimmen großenteils aus musikalischen Zitaten zusammenzustellen, hat Fr. Ludwig die Gezwungenheit und Ungeschicklichkeit der bereits verfallenen Technik ausführlich dargelegt[1]). Wesentlich besser gelungen ist ein ähnlich gearbeitetes Werk in *Mo 8, Prenés i garde* (*325), vielleicht die Schöpfung eines provinziellen Musikers, der mit der alten Technik noch vertrauter war[2]). All diese Werke bilden jedoch eine verschwindend geringe Gruppe gegenüber den zahlreichen Motetten, die von vornherein in maßgeblicher und endgültiger Gestalt auftreten und in allen guten Handschriften im wesentlichen übereinstimmend aufgezeichnet sind. An die Stelle der umgangsmäßigen, lockeren Gebrauchsform ist eine kanonische Verfestigung des Werkes getreten. Als unantastbares geistiges Eigentum seines Schöpfers rückt es in eine Distanz zum Aufführenden und zum Zuhörer und wird erst jetzt möglicher Gegenstand der „kritischen" Edition.

So verhältnismäßig reich das erhaltene Repertoire dieser Epoche, so gering ist unsere Kenntnis der einzelnen Musikerpersönlichkeiten und -kreise sowie der gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie wirkten. Franko, Adam de la Halle und Petrus de Cruce sind für die Motettengeschichte die einzigen einigermaßen umrißhaften Gestalten. Mit den übrigen Namen vermögen wir feste Vorstellungen nicht zu verbinden, ein Zeichen, wie stark das Individuum noch in Gemeinschaftsbeziehungen aufging und wie wenig etwa von seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit der Welt die Rede sein kann — denn auch unser Wissen um die genannten Musiker ist zufällig, beruht auf fremden Berichten und nicht auf den Werken selbst (Adams Sonderstellung für die Motettengeschichte wurde wiederholt betont). Auch für das Musikleben in Paris und Nordfrankreich und seine Organisation sind die Quellen kaum erschlossen. Daß die Notre Dame-Schule in der zweiten Jahrhunderthälfte in den Hintergrund trat, läßt sich schon aus den Werken erkennen, die immer mehr die Beziehungen zum alten Organum aufgeben. Wer nahm ihre Stelle ein? Die Pariser Menestrels schlossen sich erst 1321 zu einer Zunft zusammen[3]). Vorher sind nur wenige greifbare Nachrichten vorhanden, wie das Verzeichnis der Menestrels Philipps des Schönen von 1288 und Ludwigs X. von 1314[4]). Die königliche Palastkapelle bestand seit 1246, doch liegen erst aus den Jahren 1299 und 1305 Notizen über einen Orgelspieler und Kapellknaben vor[5]). Petrus de Cruce z. B. stand nicht im Hofdienst, da ihm der Auftrag von 1298 erst durch die besonders honorierte Vermittlung eines Hofbeamten zuging[6]). Die wichtigste Quelle für die Musiksoziologie der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bildet daher vorläufig der Traktat des Johannes de Grocheo, der mit klaren Worten die verschiedenen musikalischen Kreise abgrenzt. *Musica vulgaris* nennt er die einstimmige, umgangsmäßige Musik, die stets zweckhaft definiert wird, sei es, daß sie die *adversitates hominum innatae* mildern, zur

[1]) SIMG 5, 215f. und Rep. 1. 2, 432
[2]) Vgl. Ludwig, SIMG 5, 222.
[3]) A. Vidal, La chapelle St-Julien-des-Ménestriers, 1878, 33ff.
[4]) ib. S. 25f. 1288 wird u. a. ein *Rex flajoletus* und ein *Guillelmus trompatorum*, 1314 ein *Michelet des naquaires* und *Le Borne du psaltérion* erwähnt.
[5]) M. Brenet, Les musiciens de la Ste-Chapelle du Palais, 1910, 11f.
[6]) AfM 7, 210 A.

Tapferkeit, Großmut und Ritterlichkeit erziehen, die jungen Leute von schlechten Gedanken abhalten, oder zum festlichen Vergnügen dienen soll: stets ist sie auf die unmittelbaren Bedürfnisse des welthaften Daseins bezogen „et ideo iste cantus valet ad conservationem totius civitatis“[1]). Die *musica composita vel regularis* dagegen, d. h. die Motette und die weniger wichtigen anderen mehrstimmigen Gattungen, taugt nicht für den gemeinen Mann (*non debet coram vulgaribus propinari*), sondern nur für die Kenner (*literati*), die sich auf Qualität und Technik verstehen (*qui subtilitates artium sunt querentes*) und bei deren Zusammenkünften sie dem ästhetischen Genuß dient (*solet in eorum festis decantari ad eorum decorationem*)[2]). Ebenso spricht auch Jakob von Lüttich von einer *sapientium societas*, in der Motetten aufgeführt wurden, und ausführlicher nochmals von einer Versammlung von *valentes cantores et layci sapientes*[3]), so daß über die gesellschaftliche Heimat der Motette dieser Zeit kein Zweifel mehr bestehen kann: sie wird getragen von einem ausgewählten Kreis von Berufsmusikern und Kennern, die durch ein rein ästhetisches Ziel zusammengehalten werden und von deren Treiben die erhaltenen Musikermotetten Kunde geben.

Die hier vorliegende musikalische Gemeinschaftsbildung läßt sich noch genauer umschreiben, wenn man sie im Zusammenhang der französischen Gesellschaft des ausgehenden 13. Jahrhunderts sieht. Die Regierung Philipps des Schönen (1285—1314) bedeutet einen ersten Höhepunkt der Zentralisierung der Staatsgewalt und Zurückdrängung der feudalen Einflüsse. Das wirksame Gegengewicht gegen sie fand der König, durch dessen ganzes Dasein nach L. v. Rankes Wort „der schneidende Luftzug der neueren Geschichte weht“, im Bürgertum[4]). Eine festgefügte Beamtenschaft diente der königlichen Macht in Rechtsprechung, Verwaltungs- und Steuerwesen. Zu den allgemeinen Reichsständen wurden Vertreter des Bürgertums hinzugezogen, zum großen Rat (*curia regis*) vorwiegend Juristen, als solche schon grundsätzliche Gegner des Feudaladels, nicht mehr Kleriker. Die führenden Männer unter Philipp IV., wie Guillaume de Nogaret, Pierre Flotte, Plaisian, Enguerrand de Marigni, waren sämtlich bürgerlicher Herkunft. Mit dem politischen Zurücktreten des Adels schwindet auch sein kultureller Einfluß. Der Minnesang ist zu Grocheos Zeiten bereits in die Hände der *magistri et studentes circa sonos*, d. h. der „Meistersinger“ gelangt[5]), und die Motette dieser Epoche ebenso wie die *musica vulgaris* eine bürgerliche Angelegenheit. Ihre Entwicklung verläuft in der Stadt, wo allein erst die materiellen Voraussetzungen für eine freie, rein ästhetisch gerichtete Gemeinschaftsbildung gegeben sind, gegen Ende des 13. Jahrhunderts

---

[1]) SIMG 1, 91

[2]) ib. S. 106. Vgl. hierzu auch den Bericht über W. Gurlitts Grocheo-Interpretation, ZfM 7, 43.

[3]) C. S. II, 432a

[4]) L. v. Ranke, Französische Geschichte 1, 1852, 47. Die viel erörterte Frage, ob das System Philipps des Schönen wirklich auf die Persönlichkeit des Königs selbst zurückzuführen ist, kann hier außer Betracht bleiben. Nach der letzten Untersuchung durch K. Wenck (Philipp der Schöne von Frankreich, seine Persönlichkeit u. d. Urteil der Zeitgenossen, Marburger Rektoratsschrift 1905) scheint eine positive Antwort nahezuliegen.

[5]) Wobei es sich jedoch, im Gegensatz zum deutschen Meistergesang, um Berufsmusiker handelt.

wohl immer ausschließlicher in Paris. Das bezeugt neben den Anspielungen in *Mo 8* und dem unverkennbar abseitigen Grundzug dieser wahrscheinlich provinziellen Sammlung[1]) Grocheos Beschränkung auf Paris mit deutlichem Mittelpunktsgefühl: *videbitur sufficienter nostra intentio terminari, eo quod diebus nostris principia cuiuslibet artis liberalis diligenter Parisius inquiruntur et usus earum et fere omnium mechanicarum inveniuntur*[2]). In der Darmstädter Handschrift wird Grocheo als *regens Parisius* bezeichnet. Auch die Zitate und die kritische Grundhaltung seines sehr selbständigen und klaren Traktats legen es nahe, in ihm einen *magister artium* an der Pariser Universität zu sehen. Er würde hier in einer Umgebung gestanden haben, die sowohl mit Rücksicht auf seine „Theoria", wie auf die Motettengeschichte ein kurzes Wort erfordert. Die Universität Paris, die sich seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts durch zahlreiche Stiftungen von Kollegienhäusern zu einem ganzen Stadtviertel (Ste-Geneviève) auswachsen konnte, bildete schon in dieser Epoche den Mittelpunkt der freien Forschung und die erste geistige Macht des Abendlandes neben der Kurie, mit der sie wiederholt in Konflikt geriet. Das Zeitalter Philipps des Schönen kündet sich auch hier durch scharfe Opposition gegen die Hochscholastik und immer weiteres Umsichgreifen moderner Tendenzen vernehmlich an. Duns Scotus, der entschiedene Gegner des Thomismus, lehrte von 1305—08 in Paris, die arabische Aristotelesinterpretation (Averroes) drang mächtig vor, Johannes von Jandun und Marsilius von Padua, die späteren Wortführer der antipäpstlichen Opposition unter Ludwig dem Bayern, gingen von hier aus, der Anhängerkreis des Wilhelm von Ockham gewann in Paris seinen stärksten Stützpunkt. An ihn schloß sich die hochbedeutende naturwissenschaftliche Forschung des 14. Jahrhunderts an, die erst vor nicht allzu langer Zeit von P. Duhem wieder aufgedeckt wurde[3]). Neben Astronomen wie Johannes de Muris stehen Physiker wie Johann Buridan und Albert von Sachsen, dessen Werke noch Leonardo da Vinci benützte, und schließlich Nikolaus von Oresme, der zwei Jahrhunderte vor Descartes die analytische Geometrie, vor Galilei die Fallgesetze und vor Kopernikus die Erdbewegung um die Sonne kannte. Diesem Zusammenhang gehört Grocheo bereits an. Seine wissenschaftlich-kritische Grundhaltung, in manchen Zügen fast aufklärerisch anmutend, ist unverkennbar. Alte Geschichten von der Erfindung der Musik schiebt er mit einem *Fabulose loquentes dixerunt* . . . beiseite und hält sich an Boetius, der „seine Behauptung auch zu beweisen scheine" (*ostendere per demonstrationem*)[4]) Seine vornehmste Quelle ist die *experientia*, die kritische Prüfung und Beobachtung des Gegebenen[5]). Die Wahrheit steht ihm höher als die Autorität, Systematiker alten Schlages werden abgetan als *naturam et logicam ignorantes*[6]), ein traditioneller Grundbegriff wie die *musica mundana* mit kurzer Begründung

---

[1]) Vgl. oben S. 142 f.
[2]) SIMG 1, 84
[3]) P. Duhem, Etudes sur Léonard de Vinci, 1. sér. 1906, 3. sér. 1913; Le système du monde 3, 1915 und 4, 1916.
[4]) SIMG 1, 71
[5]) ib. S. 76 . . . *experientia docet* . . ., S. 78 . . . *per experientiam declarare* . . . usw.
[6]) ib. S. 82

zurückgewiesen: *non enim potest aliquis de celi cantu experientiam habere*[1]). In Einzelfragen wie z. B. der Brevisteilung gilt ihm die Zahlenspekulation nichts mehr: teilbar sei die Brevis *in infinitum*, und wie man es mache, richte sich nur nach der Unterscheidungsfähigkeit des Ohres[2]). Es hält nicht schwer, diese kritische Gesinnung mit ihrem wissenschaftlichen, rein auf die Sache gestellten Fragen und ihrer Ablehnung der autoritativen Bindung in verwandter Form im Geist der gleichzeitigen Musik wiederzuerkennen. Mag auch der Motette in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Geschlossenheit und weltumspannende Fülle des Perotinischen Zeitalters abgehen, an Kühnheit im Ausbilden des autonom gewordenen Kunstwerks, an Gestaltungsreichtum und Freude im Erkunden neuer Möglichkeiten wird sie von keiner Epoche der mittelalterlichen Musik übertroffen. Daß ihre Entwicklung dauernd im Fluß bleibt und nirgends zu einem Formenkanon erstarrt, macht ihr entscheidendes Kennzeichen gegenüber der Ars nova-Motette aus.

Es ist nicht sicher festzustellen, wie weit die jüngsten der bisher benutzten Quellen, Teile von *Mo 7*, *Tu* und *Mo 8* an die Zeit um 1300 heran- oder darüber hinausreichen. Jedenfalls wird die bisher verhältnismäßig reiche Überlieferung mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts spärlicher, und nur der große zeitliche Repertoireumfang mittelalterlicher Handschriften verhindert es, daß hier für die stilgeschichtliche Untersuchung empfindliche Lücken auftreten. Ein zentraler Kodex für die Epoche Philipps des Schönen dürfte mit jener Handschrift verloren gegangen sein, die 1411 in einem Bibliotheksinventar Karls VI. aufgeführt wird[3]). Die nächste erhaltene Sammlung, die Motetteneinlagen der Fauvelhandschrift f. frç. 146 (*Fauv*), leitet bereits zu einer Generation über, die den Gegensatz zur vorhergehenden mit dem Schlagwort „Ars nova" ausdrückte[4]). Daß jedoch der stilgeschichtliche Zusammenhang der „neuen Kunst" mit den Traditionen des 13. Jahrhunderts klar zu erkennen ist, wurde wiederholt betont. Es handelt sich hier keineswegs um einen Bruch in der Entwicklung, der durch hypothetische Einflüsse Italiens verständlich gemacht werden müßte, sondern um ein vollkommen organisches Herauswachsen der neuen Kunst aus der klanglichen, formalen und geistigen Tradition der sogenannten „Ars antiqua" — worunter nicht etwa der „Pariser Organalstil" zu verstehen ist, sondern die oben besprochene Motettenkunst des ausgehenden 13. Jahrhunderts[5]). *Fauv* enthält gerade noch einige der frühesten Werke Philipps von Vitry. Dagegen fehlt für die erste Blütezeit der Ars nova, etwa das dritte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, eine zentrale Quelle wiederum gänzlich. Erst die 1921 entdeckte, nicht vor 1356 abgeschlossene Handschrift Ivrea (*Iv*) überliefert wieder ein großes Repertoire und bildet neben *Fauv* und den 23 Motetten Guillaume de

[1]) ib. S. 83
[2]) ib. S. 101
[3]) Vgl. AfM 7, 184.
[4]) AfM 7, 176f.
[5]) Am zweckmäßigsten wäre es also, die Bezeichnung „Ars antiqua" (als bloßen Kampfruf der jungen Vitry-Generation ohne positive Charakterisierung) heute nicht mehr zu verwenden.

Machauts[1]) unsere Hauptquelle für die Erkenntnis der Ars nova-Motette[2]). Sie enthält mindestens 5 Werke Vitrys, von den 13 in der „Ars nova" zitierten jedoch nur noch 3[3]) und von den Fauvelstücken kein einziges mehr, so daß die Frühzeit der Ars nova nur spärlich vertreten zu sein scheint. Anhaltspunkte zur Datierung bieten in allen drei Quellen einige historische Texte, sowie in geringerem Maß auch der Quellenvergleich, da zu den Haupthandschriften noch einige Fragmente und kleinere Aufzeichnungen hinzutreten: *Tournai*, f. frç. 571 und *McV*, die der Fauvelzeit nahestehen, *Pic*, *Ca B* und das jüngst entdeckte, wegen des erhaltenen Index sehr wertvolle Fragment *Trém*, diese drei jüngeren Ursprungs, sowie *Barc* und *Apt*, die (gleich *Iv*) in der zweiten Jahrhunderthälfte in Südfrankreich entstanden sein dürften[4]). Die Motette der Zeit nach Vitry, d. h. des letzten Jahrhundertdrittels, deren Hauptquelle Kodex Chantilly darstellt, möge erst bei anderer Gelegenheit im Zusammenhang mit den nunmehr führenden kleinen weltlichen Formen betrachtet werden.

Von den 33 mehrstimmigen Sätzen in der Fauvelinterpolation von 1316 gehören mehrere nachweislich der vorfrankonischen Zeit an[5]), andere sind für den Roman umgedichtet oder im älteren Stil neu geschaffen[6]), vier weitere wurden bereits oben besprochen, da sie stilistisch den Motettenformen der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nahestehen, wenngleich auch jüngerer Ursprung nicht ausgeschlossen, z. T. sogar wahrscheinlich ist[7]). Als maßgebend für die Kompositionstechnik der Fauvelzeit haben demnach zu gelten: die beiden zweistimmigen Stücke *M_2 3 und †M_2 8, dessen Originalform jedoch zweifellos das dreistimmige *O livor anxie* (*Trém* 72, *Tr 87*,177) darstellt (vgl. u.), sowie die restlichen 18 dreistimmigen[8]), denen aus stilistischen Gründen noch die Schlußmotette der sogenannten Messe von Tournai und das erst jüngst bekanntgewordene *Mens in nequicia* († *Trém* 15) hinzuzufügen ist. Von diesen 22 Werken haben 17 lateinischen, 3 gemischtsprachigen[9]) und nur 2 rein französischen Text[10]) Nun ist zwar zu berücksichtigen, daß der Bearbeiter des Romans für seinen Zweck eine besondere Auswahl aus dem ihm vorliegenden Repertoire traf — nur als Vertreter dieses Repertoires, nicht nach ihrer Stellung innerhalb des Romans seien die Stücke hier betrachtet[11]) —, doch bestätigen

[1]) Eine Kopie der Motetten G. de Machauts verdanke ich Herrn Professor Ludwig, dessen Gesamtausgabe der musikalischen Werke dieses Meisters gegenwärtig im Erscheinen begriffen ist (Publikationen älterer Musik 1. 1, 1926: Balladen, Rondeaux und Virelais von G. de M.)

[2]) AfM 7, 185—194

[3]) *Iv* *24, *28 und *37

[4]) Zu frç. 571 vgl. außer den Erwähnungen bei Ludwig, SIMG 4, 25; 6, 236ff. und Wolf, Gesch. d. Mensuralnot. 1, 1904, 47 die Beschreibung bei A. Långfors, L'hist. de Fauvain, 1914, zu den übrigen Quellen AfM 7, 245, zum neuentdeckten Fragment *Trém* unten S. 235 ff.

[5]) Vgl. Ludwig, AfM 5, 279.

[6]) M_2 1, 9 und 10

[7]) Zu *Se mes desirs* (*M_3 15) vgl. oben S. 175, zu *Quomodo cantabimus* (†M_3 17) S. 173, *Jhesu tu dator* (†M_3 21) S. 170, *Quant je le voi* (*M_3 23) S. 180.

[8]) Zu den AfM 7, 177 genannten Stücken kommt noch *Maria virgo* (*M_3 19) hinzu, das zwar rhythmisch nicht ausgesprochen modern, jedoch über einem Fauvel-Virelai gebaut und daher wohl sicher jüngeren Ursprungs ist.

[9]) *M_3 9 (*Mc V* 3), und **Tournai* (*Iv* 34) mit lat. Mot. und frz. Tr. sowie *M_3 4 mit zwei Mischtexten [10]) *M_3 8 und †M_3 13

[11]) Die von E. Hoepffner (Romania 47, 1921, 368) angekündigte Studie über die Interpolationstexte in *Fauv* ist meines Wissens noch nicht erschienen.

sowohl die Zitate in Vitrys „Ars nova“ mit 10 lateinischen und 3 französischen Motetusanfängen[1]) wie auch die älteren Stücke in *Iv*, *Ca B* usw. ein bedeutendes Überwiegen der lateinischen Texte über die vulgärsprachigen. Auch inhaltlich zeigt dieses Repertoire andere Züge als das der vorhergehenden Epoche. Die erotischen Texte treten stark zurück[2]) und ebenso in der lateinischen Motette die betrachtenden oder lyrischen Vorlagen[3]). Dagegen wird vielfach moralisiert, z. T. mit Beziehung auf „Fauvel“ und die in ihm verkörperten Laster[4]). Neben heftigen Rügen der Geistlichkeit[5]), der Templer anläßlich ihres Prozesses[6]), der Dominikaner wegen der angeblichen Vergiftung Kaiser Heinrichs VII.[7]) finden sich Preisgesänge und Mahnungen an französische Könige[8]), allegorische Anspielungen auf politische Ereignisse[9]) usw. Hier tritt also ein ganz neues Verhältnis zur Wirklichkeit hervor. Das aktuelle Leben, das in den Dichtungen des Petrus de Cruce und seiner Zeitgenossen zu einem schemenhaften Hintergrund verblaßt war und höchstens in einigen Musikermotetten gelegentlich impressionistisch abgeschildert wurde, wird jetzt wieder in seiner Realität ergriffen und zum eigentlichen Kampfplatz des Künstlers erhoben. Er verläßt seine ästhetische Insel, um im Getriebe der Meinungen Partei zu ergreifen, politisch und moralisch sein Für und Wider in der Motette auszusprechen. Die fast ausschließliche Verwendung des Lateinischen gestattet wohl den Schluß, daß die Musiker der Fauvelzeit in Paris wenigstens teilweise einer Bildungsschicht angehörten, für die der Gebrauch der lateinischen Sprache auch in außerreligiösen Bezirken eine feste Konvention bedeutete. Ob es sich dabei etwa um klerikale, wissenschaftliche oder höfisch-humanistische Kreise handelte, wird noch näher zu prüfen sein. Zum Formalen sei nur bemerkt, daß hier zum erstenmal der Zehnsilbler in der Motettendichtung eine bedeutende Rolle spielt und mit seinem fast episch-breiten Fluß gegenüber dem sonst vorwiegenden knapperen Sieben- (bzw. Acht-)silbler schon Bestrebungen erkennen läßt, die in der Ars nova-Motette zum Höhepunkt gelangen.

Musikalisch lassen sich die Fauvelmotetten den Typen des 13. Jahrhunderts nicht mehr restlos unterordnen. Man erkennt deutlich, daß hier die gegenseitige Durchdringung und Umschmelzung, die bereits für die Petrus de Cruce-Epoche festzustellen war[10]), sich immer mehr verstärkt, um schließlich zum neuen Klangtypus der Ars nova-Motette zu führen. Frankonischen Klang, d. h. lebhaftes Triplum in Semibrevis-Deklamation über ruhigem, meist noch modal behandeltem Tenor und Motetus zeigen nur vier Werke. Die beiden einander sehr ähnlichen Motetten *Rex beatus* (*M_3 9, *McV* 3, *Trém* 110) an König Ludwig X. und *Cum venerint* (**Tournai*, *Iv* 34, *Trém* 29) vereinigen zum

---

[1]) C. S. III, 20f., falls *Claerbuch* ein frz. Anfang ist (*Claire buche*?)
[2]) Nur die Tripla von *M_3 9 und **Tournai* sind hier zu nennen.
[3]) Etwa M_3 12, 14 und 16
[4]) M_2 *3, M_3 *8, 12—14, 16
[5]) M_3 *1, *5, 6
[6]) M_3 7
[7]) M_3 2
[8]) M_3 *9 und *10 (bzw. frç. 571)
[9]) M_3 *18, 22
[10]) Vgl. oben S. 180.

letztenmal lateinische Moteti mit völlig beziehungslos aufgesetzten französischen Tripla. Die Brevisteilung ist frankonisch, nur in Melismen begegnen vereinzelt auch viertönige Gruppen[1]). Dasselbe gilt für die lateinischen Doppelmotetten *Que nutritos filios* († M_3 7), eine Anklage gegen die Templer, mit 2. Modus in den Unterstimmen, und *Presidentes in thronis* (*M_3 1), eine Rügemotette gegen die Geistlichkeit, mit 3. Modus und regelmäßigen viertaktigen Tenorgruppen in alter Art. Auch *Cum venerint* hat einen noch als modal zu bezeichnenden, zweimal durchgeführten Tenor (Zusammenstellung von 5. und 3. Modus), *Que nutritos* unregelmäßige Gruppen im 2. Modus, *Rex beatus* drei isorhythmische Tenorperioden, die frei aus 5. und 1. Modus kombiniert sind. Die isorhythmische Aneinanderreihung mehr oder weniger modal gebauter Abschnitte herrscht ebenso wie in der Ars nova auch bereits in den jüngeren Fauvel-Motetten fast allein, so daß im folgenden nur die vereinzelten Ausnahmen erwähnt zu werden brauchen.

Noch seltener als der frankonische begegnet in *Fauv* der Konduktentypus. Das zweistimmig Note gegen Note gesetzte *Quare fremuerunt* (*M_2 3) mit seinem balladenartigen Bau (ab ab c_1 c_2) gehört trotz der Bezeichnung im Fauvelindex nicht eigentlich in die Geschichte der Motette, sondern in die der mehrstimmigen Balladenformen. Rein konduktusartig ist von den jüngeren dreistimmigen Werken nur *Fauvel nous a fait present* (*M_3 8)[2]) — man vergleiche damit Jehannot de Lescurels dreistimmiges Rondeau im Konduktussatz *A vous douce debonnaire*[3]), um die Überstimmung der Technik zu erkennen. Da Lescurel im Jahre 1303 hingerichtet wurde[4]), so beweist das sehr interessante, klanggesättigte Rondeau mit seiner blühenden Melismatik, bis zu welchem Grade diese Dinge bereits um 1300 ausgebildet waren. So ist auch hier wieder trotz der verhältnismäßig spärlichen Quellen für den Anfang des 14. Jahrhunderts das Herauswachsen des Ars nova aus der Petrus de Cruce-Epoche mit ihrer neuen Rhythmik und Klanglichkeit deutlich zu verfolgen. Die ähnliche Motette *Maria virgo* (*M_3 19) über einem Virelai *Porchier mieuz*[5]) nähert sich durch Periodenverschiebung der einzelnen Stimmen etwas dem Motettentypus, der verhältnismäßig rein in den vier nächsten Werken vorliegt. *J'ai fait nouveletement* († M_3 13) mit einem durchtextierten französischen Tenor *Grant despit* (a_8 a_8 b_8 a_8 a_8 b_8) und *Sicut de ligno parvulus* († M_3 14) stellen einem breitgezogenen Tenor die beiden lebhafteren, voneinander nur wenig differenzierten Oberstimmen entgegen, die (mitunter konduktusartig zusammengehalten) unter Einschränkung der Melismatik meist in Semibreven und Breven deklamieren. Dasselbe gilt für *Alieni boni* († M_3 12, Motettenhs. Karls VI.[6]) und die Thomasmotette *Mens in nequicia* († *Trém* 15), die jedoch im Gegensatz zu allen bisher genannten Fauvelstücken im i m p e r f e k t e n Modus ver-

---

[1]) Für Takt 10, 3 der Tournaier Motette überliefert *Iv* 34 gleichmäßige Semibreven, so daß *e* und *d* in den Anfang des nächsten Taktes fallen.

[2]) Dazu H. Riemann, ZIMG 7, 1906, 137

[3]) Veröffentlicht bei Wolf, Gesch. d. M.-N. 2 u. 3, Nr. 11, und Gennrich, Rondeaux 1, 307

[4]) Gennrich, Rondeaux 2, Kap. XVIII

[5]) Gennrich, Rondeaux 1, 290

[6]) AfM 7, 184

laufen. Die häufigen Folgen 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ in *Alieni boni* weisen dabei unverkennbar auf den 3. Modus zurück, als dessen Zerfallsform sich diese Rhythmik somit an ähnliche Erscheinungen des ausgehenden 13. Jahrhunderts anschließt[1]). *Mens in nequicia* (mit unregelmäßigen Tenorperioden) ist ohne modale Anklänge ganz frei imperfekt rhythmisiert.

Diese rhythmisch und klanglich erneuerte, d. h. mit frankonischer und Konduktustechnik durchsetzte Motettenart kristallisiert sich bereits in der Fauvel-Epoche zum modernen, für die Ars nova maßgebenden Klangtypus heraus. Ihm gehört auch eine weitere Gruppe von sieben Werken an, die in der neueren, unmittelbar an die Petrus de Cruce-Tripla anknüpfenden Rhythmik gehalten sind. Für die symbolische Bezeichnung dieser Rhythmik bestanden bis zur endgültigen Regelung durch Philipp von Vitry verschiedene Schreibgewohnheiten nebeneinander[2]). Charakteristisch ist für sie die anscheinend völlig willkürliche Vermischung von langsam deklamierten Partien in Longa-Brevis-Werten und mehr oder weniger ausgedehnten Gruppen mit schnellstem syllabischen oder melismatischen Vortrag, wobei die Brevis meist in drei oder vier, seltener in fünf Teilwerte zerfällt. Die erste Teilung ist in den Fauvelstücken ausnahmslos binär (tempus imperfectum), die nächste Unterteilung ternär (prolatio maior). Dieselbe Ordnung herrscht mit nur einer Ausnahme in den bisher bekannten Werken Vitrys, sowie bei weitem überwiegend auch in den älteren Ars nova-Motetten. Wechselnd ist zunächst nur der „Modus“, d. h. jetzt: die Teilung der Longa. Drei dieser Fauvelstücke stehen nach alter Art im modus perfectus und schließen sich auch in der ruhigeren Motetusführung und dem meist modalen Tenor mehr dem Petrus de Cruce-Typus an. Es handelt sich um *O livor anxie* (*† Fauv* M_2 8 ohne Motetus, *Trém* 72, *Tr 87*, 177), das merkwürdigerweise in dem wahrscheinlich auf Nordfrankreich zurückgehenden Battre-Faszikel der Trienter Kodizes ein Jahrhundert nach seiner Entstehung noch einmal überliefert ist[3]), ferner um *Qui secuntur castra* (*M_3 4, frç. 571), eine Rügemotette mit abwechselnden lateinischen und französischen Versen, und *O Philippe* (*M_3 10, frç. 571, *Trém* 43?) auf die Thronbesteigung Philipps V. 1316[4]). Die übrigen vier Motetten, alle im imperfekten Modus, stellen das Duett (in *Ve qui* Terzett) der kaum gegeneinander differenzierten Oberstimmen dem Tenor-Klangfundament entgegen, gehören also völlig dem Ars nova-Klangtypus an. *Jure quod in opere* († M_3 2, *Trém* 64) läßt die Beziehung der imperfekten Mensur (Modus und Tempus) zum alten 3. Modus wieder deutlich erkennen, *Plange nostra regio* (*M_3 3) und *Heu fortuna subdola* († M_3 16), letzteres mit unregelmäßigen Tenorperioden, rhythmisieren den Tenor in einem frei behandelten, mit dem 5. Modus vermischten „imperfekten“ 3. Modus (𝅝 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝), der im vierstimmigen *Ve qui gregi deficiunt* (*M_3 5) streng durchgeführt wird. Die Oberstimmenanlage zeigt in all diesen Werken keine bestimmte Gesetzlichkeit. In der Regel bauen sie sich mit wechselnder, nur

[1]) Vgl. oben S. 176.

[2]) Wolf, Gesch. d. M.-N. 1, 48ff.; Handb. d. Not.-Kde. 1, 264ff.; Ludwig, SIMG 6, 603f. und 625ff.

[3]) Freundliche Auskünfte über dieses Werk verdanke ich Herrn Professor R. Ficker.

[4]) Ursprünglich auf die Thronbesteigung Ludwigs X. (1314), vgl. Ludwig, SIMG 6, 604.

selten gemeinsamer Periodisierung über dem meist isorhythmischen Tenor auf. Hier ein neues Formprinzip in die Motette eingeführt zu haben, ist erst die Leistung der Ars nova, zu der die noch ausstehenden vier Fauvelstücke nunmehr unmittelbar überleiten.

Die verschiedensten Autoren des 14. Jahrhunderts, Theodoricus de Campo, Pseudo-Tunstede, Petrarca, Gasse de la Bigne, Eustache Deschamps und die anonymen „Règles de la Seconde Rhétorique" bezeichnen übereinstimmend den Musiker und Dichter Philipp von Vitry als eine der bedeutendsten Erscheinungen seines Zeitalters und den Bahnbrecher einer „neuen Kunst". Seinen Ruhm als Musiker bezeugen zwei Motetten, in denen er mit Johannes de Muris zusammen an hervorragender Stelle genannt wird[1]), Bezeichnungen wie „flos et gemma cantorum"[2]), und eine Reihe von Traktaten, die sich auf ihn berufen oder direkt unter seinem Namen gehen[3]). Gasse de la Bigne, der sich in musikalischen Dingen auskannte[4]), sagt unter anderem:

Phelippe de Vitry eust nom,
Qui mieulx sceut motetz que nul hom[5]).

Es kann also nicht bezweifelt werden, daß die Werke Vitrys, besonders seine Motetten, irgendwie richtunggebend auf seine Zeit und noch weit in die Zukunft hinein gewirkt haben. Mit dieser Voraussetzung, die nur auf Grund eines weit größeren Quellenmaterials, als uns gegenwärtig zur Verfügung steht, kritisch untersucht oder gar widerlegt werden könnte, treten wir an die wenigen erhaltenen Werke Vitrys heran. Es scheint, als zitiere Vitry in seiner ungewöhnlich selbständigen und sicher auftretenden *Ars nova*, deren Echtheit zu bezweifeln kein Grund vorliegt[6]), ausschließlich oder doch vorwiegend seine eigenen Motetten. Für **Bona condit* bestätigt der Text (**Iv* 28)[7]), für **Garison* die Aussage des Gasse de la Bigne[8]), für **In arboris empiro* die stilkritische Untersuchung[9]) diese Vermutung. Trifft sie zu — und die Folgerungen scheinen den Ansatz durchaus zu rechtfertigen —, so liegen in den Fauvel-Motetten *Orbis orbatus* († M_3 6), *Adesto sancta* (*M_3 20) und damit notwendigerweise auch dem stilistisch aufs engste verwandten *Quoniam secta* (*M_3 18) sowie in *In nova* († M_3 22, *Pic* 2) vier Werke aus der Frühzeit Vitrys vor, die über seine künstlerische Entwicklung wertvollen Aufschluß geben. Die älteste dieser Motetten ist zweifellos † *Orbis orbatus*, eine Rüge gegen die verweltlichte Geistlichkeit. Sie sieht den Fauvel-Motetten vom Petrus de Cruce-Typus (*O livor*, **Qui secuntur*, **O Philippe*) so ähnlich, daß die Zuweisung an Vitry stilkritisch vorläufig noch nicht gestützt werden kann und daher zweifelhaft bleiben muß. Jeden-

[1]) Die Texte bei Coussemaker, Les harmonistes du XIV[e] s., 1869, 14f.
[2]) C. S. III, 191 (Theodoricus de Campo)
[3]) C. S. III, 23, 28, 35; Zitate Vitrys ib. 107, 109, 191, 371, 405; IV, 257 usw.
[4]) Vgl. u. S. 216.
[5]) C. S. III, S. IX
[6]) Vgl. unten S. 205 ff. Riemanns Zweifel an der Echtheit (Gesch. d. Musiktheorie [2], S. 233f., Musiklexikon Art. Vitry) sind nicht stichhaltig, zumal die Muris-Frage jetzt in ganz anderem Sinne geklärt ist (vgl. u. S. 207).
[7]) Vgl. u. S. 204.
[8]) C. S. III, S. IX
[9]) Vgl. u. S. 195 f.

falls könnte es sich nur um eine von Vitrys frühesten, noch wenig persönlich geprägten Schöpfungen handeln[1]). Anders steht es jedoch mit den drei übrigen Werken. Sie gehören klanglich in den Umkreis der modernen Fauvel-Motetten wie *† Alieni boni*, **Plange nostra regio* usw. Vor allem ist bei **Adesto* und **Quoniam* nicht zu übersehen, daß die duettierende gegenseitige Ablösung der Stimmen auf die eigenartigen Konduktusmotetten der Petrus de Cruce-Epoche wie *Jam nubes*, **Salve virgo* usw. zurückweist. Was jedoch der Melodik dieser Werke ein ganz neues Gewicht verleiht, tritt am klarsten hervor, wenn man etwa den Anfang von **Adesto* mit den veröffentlichten Fauvel-Motetten im gleichen zweiteiligen Rhythmus[2]) zusammenhält:



Alleluya Benedictus etc.



15
mus / qui nos tan- to a-mo-re di-le- xit / ..
mu-si-ce mo - du- lan - ti- bus /

Eine derartige Behandlung weitgespannter melodischer Linien von ausgesprochener Zielstrebigkeit und einheitlichem Fluß ist innerhalb des Fauvelrepertoires in der Tat etwas Neues. Sequenzen wie im Motetus T. 1—6 oder — mehr das Rhythmische betonend — im Triplum T. 8—13, Festhalten und Imitieren kleiner melodisch-rhythmischer Bildungen wie des Bewegungszugs von T. 1 (vgl. T. 4, 11, 13), die sinnfällige Klarheit des Aufbaus, die zunächst 18 Takte

[1]) Auffällig ist hier die Zitierung des Triplums, während sonst stets der Motetus genannt wird. Die Angaben in der *Ars nova* stimmen jedoch zu †*Fauv* M_3 6.

[2]) *Ve qui gregi* (*M_3 5) und *Plange nostra regio* (*M_3 3)

lang die Stimmen nur paarweise auftreten läßt, um sie erst dann zur dreistimmigen Klangwirkung zusammenzufassen[1]) — derartige Erscheinungen würden auch ohne das „Ars nova"-Zitat hinreichen, um für dieses Werk und ähnliche einen neuen Meister von ausgeprägter Individualität anzusetzen. **Quoniam secta* zeigt dieselben Züge in noch reiferer Art: fast liedhaft gerundete Melodik mit gleichmäßig-übersichtlicher Periodenbildung und außerordentlich klaren Aufbau, da alle drei Stimmen sehr sparsam und außer am Schluß nur für die Dauer von je 1—2 Longae zusammenwirken[2]). Während in **Adesto* die Oberstimmen noch frei über dem isorhythmischen Tenor stehen[3]), ist in **Quoniam* die gesamte Periodenbildung vereinheitlicht. Der Tenor verläuft in zwölf gleichmäßigen Abschnitten von je 6 Longae, Triplum und Motetus wiederholen nach einer sechstaktigen Einleitung ihre Gliederung genau im Abstande von je 24 Longae, so daß als Gesamtwirkung drei „isorhythmische" Perioden von je 24 Takten entstehen. Auch *† In nova fert* zeigt eine isorhythmische Gesamtgliederung in sechs Perioden, außerdem so enge textliche Beziehungen zu **Quoniam*[4]), daß an einem gemeinsamen Verfasser wenigstens für diese drei Fauvel-Motetten kaum noch gezweifelt werden kann. Sie stehen sämtlich im letzten Abschnitt der Fauvelbearbeitung von 1316, wo „Fortune" als allegorische Figur auftritt[5]). Von jetzt an sind alle Motetten des französischen 14. Jahrhunderts mit wenigen belanglosen Ausnahmen[6]) isorhythmisch. Dieses Aufbauprinzip, das über ein Jahrhundert lang, bis in die Zeit Dunstables und Dufays in „kanonischer Geltung" geblieben und ebenbürtig neben den beiden größten Formprägungen des Barock und des Klassizismus, der Dacapo-Arie und Sonate zu nennen ist, muß demnach kurz vor 1316, zwischen zwei so nahe verwandten Werken wie **Adesto* und **Quoniam* zum erstenmal bewußt hingestellt und als vorbildliche neue Motettenform beibehalten und aufgegriffen worden sein. Die einzige uns bekannte Persönlichkeit, die für diese Tat in Betracht käme, ist der damals 25jährige Vitry. Machauts Ruhm verbreitete sich erst in einer späteren Periode. Seine vollzählig erhaltenen Motetten gehören von vornherein dem ausgebildeten isorhythmischen Typus an, ohne eine Entwicklung wie die hier besprochene aufzuweisen[7]). Da Vitrys spätere, gut beglaubigte Motetten stilistisch den drei Fauvelstücken nicht widersprechen, andernfalls aber zu fragen wäre, worin denn eigentlich seine im wörtlichen Sinn epochemachende künstlerische Leistung bestände, erscheint es als eine zwar nicht zwingend beweisbare, aber durch alle heute bekannten Quellen

---

[1]) Man vergleiche hierzu die Motetten der Petrus de Cruce-Epoche vom Typus *Jam nubes dissolvitur* (oben S. 180 f.)

[2]) Zur Übersichtlichkeit ist eine Verkürzung von Wolfs Übertragung auf $^1/_2$ bzw. $^1/_3$ und Triolenschreibung der prolatio maior zu empfehlen. Erst für eine viel spätere Zeit, etwa das letzte Drittel des Jahrhunderts, wo nur noch die „quatre prolacions" die Rhythmik bestimmen (vgl. AfM 7, 175), wird man zweckmäßig die Prolatio zugrunde legen, d. h. im $^4/_8$, $^6/_8$ und $^9/_8$-Takt übertragen.

[3]) Tenorgliederung: $8 \times$ je 9 Longae, dann annähernde (nicht genaue) Diminution zu $8 \times$ je 6 Breven.

[4]) Vgl. u. S. 203.

[5]) Ohne die Musikeinlagen gedruckt in der Ausgabe von A. Långfors (Le Rom. de Fauvel, 1914—19, 146 ff.)

[6]) Vgl. u. S. 225.

[7]) Vgl. u. S. 226.

nahegelegte Folgerung, daß Philipp von Vitry als Schöpfer der isorhythmischen Ars nova-Motette anzusehen ist.

Das einzige bis jetzt bekannte Datum für die Ausbildung des neuen Motettentypus ist das Jahr 1316, das somit als annähernder Termin für den Beginn der französischen Ars nova zu gelten hat. Die ersten Theoretikerschriften zur „neuen Kunst“ sind offenbar etwas jünger, da die *Musica speculativa* des Johannes de Muris 1323 datiert ist und Vitrys *Ars nova* bereits eine Reihe von Motetten anführt, die für lange Zeit zu den berühmtesten Werken gehören und, soweit sie erhalten sind, sich auch als klassische Vorbilder für das weitere Schaffen erweisen. Zu den ältesten wird man das oft zitierte **Douce playsence—Garison*[1]) (*Iv* 37, *Trém* 36) zu rechnen haben, eine der ganz vereinzelten französischen Motetten der Fauvel- und Ars nova-Epoche, die den Petrus de Cruce-Typus noch genau bewahren. Nimmt man für das erste Auftreten des Petrus de Cruce die 1270er bis 80er Jahre, als sein Geburtsdatum dementsprechend die Jahrhundertmitte an, so könnte Philipp von Vitry sehr wohl noch sein Schüler gewesen sein. Jedenfalls beweist ein Werk wie **Douce playsence-Garison*, daß die Technik des alten Meisters ihm genau bekannt war und in unmittelbarer Tradition weiterlebte[2]). Auch **Colla jugo — Bona condit* (*Iv* 28, *Ca B* 6, †*Trém* 1, *Apt* 31, *Str* 110), dessen Text eindeutig auf Vitry als Verfasser hinweist[3]), setzt noch den Petrus de Cruce-Typus fort, da der Motetus sich sowohl durch seinen perfekten Modus wie seine Gesamtbewegung deutlich von den Außenstimmen abhebt. Diese in den lateinischen Fauvelstücken noch öfters vorkommende allseitige Differenzierung der Stimmen wird jetzt fast ganz verdrängt durch den Haupttypus der Ars nova-Motette, der nur den Gegensatz der beiden ziemlich gleichartig behandelten Oberstimmen zum textlosen Klangfundament hervortreten läßt. In **Colla — Bona* findet sich zum erstenmal eine Tenordiminution im zweiten Teil als streng schematische Verkürzung, während sie in **Adesto* und **Garison* etwas freier gehandhabt wird. Auch dieses Abstreifen des Willkürlichen und die immer engere Anlehnung an einen rationalen Schematismus bezeichnet eine wesentliche Entwicklungsrichtung der Ars nova-Motette. Im berühmten und oft zitierten **Tuba — In arboris* (*Iv* 24, *Trém* 81), ebenfalls mit strenger Tenordiminution, taucht zum erstenmal eine kurze Hoketusstelle in jeder Periode auf, die wiederum nur in einigen der ältesten Werke fehlt, später aber zum festen Bestandteil der Motette gehört. Die kurze, anscheinend instrumental gemeinte sechstaktige Einleitung ist wohl eins der frühesten Vorbilder für die späteren, als *Introitus* bezeichneten Vorspiele, die noch im Zeitalter Dufays begegnen. Vergleicht man ihren sequenzierenden Bau mit dem Anfang von **Adesto* und der textierten sechstaktigen Einleitung zu **Quoniam*, so fällt die Verwandtschaft der Melodiebildung und des durchsichtig gestaffelten Einsetzens der

---

[1]) Die Ars nova-Motetten sind stets mit den Anfängen beider Oberstimmen zitiert.

[2]) Von den französischen Motetten der Ars nova zeigt nur noch *Fortune mere-Ma doulour* (*Iv* 67, *CaB* 10, *Pic* 3, *Trém* 78, Mot.-Hs. von 1487) deutlichen Petrus de Cruce-Typus (Motetus in ruhiger Bewegung und perfektem Modus zum imperfekten der Außenstimmen). In Machauts *Quant en moi-Amour* (*M 1), einem seiner ältesten Werke, nähert er sich schon zusehends dem herrschenden Duett-Typus.

[3]) Vgl. u. S. 204.

drei Stimmen sogleich in die Augen. Die Verfasserschaft Vitrys, nahegelegt durch die außerordentliche Berühmtheit dieses Werks[1]) und das Zitat in der „Ars nova", wird durch den Vergleich der Melodik etwa mit der von **Colla — Bona* oder **Vos quid — Gratissima* durchaus bestätigt. Abgesehen von der Übereinstimmung zahlreicher Einzelzüge findet sich hier wie dort dieselbe weitgeschwungene, zielstrebige Linienführung mit ihrer Vorliebe für charakteristische Intervalle und Bewegungskurven. Man erkennt das spezifisch Gehaltvolle der Vitryschen Melodik, wenn man eine weniger bedeutende Schöpfung derselben Epoche, z. B. den Anfang von *Musicalis sciencia — Sciencie laudabili* danebenhält[2]): statt lebendiger Fülle der melodischen und rhythmischen Beziehungen herrscht hier plane und platte Symmetrie, statt zusammenhängender, zielstrebiger Melodieeinheiten werden kleine Stücke mosaikartig aneinandergereiht, statt motivischer Verdichtung jedes Bewegungszuges zu einem Gebilde von charakteristischem Gesicht zerbröckelt hier alles zu einem planlosen Auf und Ab kleiner Melodiestrecken. Selbstverständlich sind derartige Vergleiche nur angängig, wenn die angewandten Begriffe der betreffenden historischen Lage entsprechen. Vitry ist unverkennbar ein Künstler vom klassischen Typus, wie aus der Untersuchung seiner Dichtungen noch deutlicher hervorgehen wird. Seine Grundintention ist die Mitteilung bestimmter Gehalte in einer rational durchgebildeten, geschlossenen und gestalthaften Form. Seine Melodik gibt sich dementsprechend überall „charakteristisch". Sie will nicht im Umgangsmäßigen und Typischen versinken, sondern ihr eigenes Gesicht ausprägen. Es bedarf wohl keiner weiteren Ausführung, daß eine derartige Erscheinung für unsere romantisch-klassizistische Tradition allerdings eine Selbstverständlichkeit, für den hier besprochenen Zusammenhang der mittelalterlichen Motette jedoch etwas unerhört Neues bedeutet. Erst von hier aus wird der überragende Eindruck Vitrys auf seine Zeitgenossen verständlich. In der Geschichte der mehrstimmigen Musik ist er — das Wort recht verstanden — der erste „Klassiker" und eine der modernsten Figuren des Mittelalters.

Die erwähnten sechs oder sieben Werke Vitrys lagen bei der Abfassung der „Ars nova", d. h. zu Anfang der 1320er Jahre bereits vor. Die hier zutage getretene neue Rhythmik symbolisch darzustellen oder vielmehr unter den vorhandenen Möglichkeiten die zweckmäßigste auszuwählen und systematisch zu rechtfertigen, war ein Hauptziel der theoretischen Arbeiten. Die neuen Motetten forderten von der Notation zunächst eine klare Bezeichnung der Semibrevis-Teilwerte, was aber gegenüber der Fauvel- oder vielmehr schon der Petrus de Cruce-Rhythmik nichts grundsätzlich Neues war und durch die Einführung der aufwärts gestrichenen Minima befriedigend erreicht wurde. Sodann handelte es sich um die Scheidung von zwei- und dreizeitiger Messung der Longa und Brevis — die Minima kommt in den erhaltenen ältesten Werken nur in der prolatio maior vor. Hierzu benutzte man neben Strich- und Kreisvorzeichnung die rote und offenbar, wie *Pic* zeigt, sehr bald auch schon die schwarz-hohle Schreibung der Noten. In zwei der erhaltenen Motetten Vitrys

[1]) Die Zitate sind AfM 7, 189 A. 4 aufgezählt.
[2]) Vgl. u. S. 220.

findet sich ein derartiger Umschlag des dreiteiligen in den zweiteiligen Rhythmus innerhalb jeder Periode, in † *Garrit Gallus — In nova* nur für den Tenor, in **Douce playsence — Garison* auch für das Triplum, wobei in den ersten vier Perioden gleichzeitig für alle drei Stimmen auch das tempus imperfectum eintritt. Umgekehrt wechselt der Tenor von **Tuba — In arboris* seine imperfekte Mensur in jeder Periode einmal in zwei perfekte Takte um. Derartige Stellen setzen zunächst voraus, daß eine wenn auch vielleicht nur flüchtig angedeutete Taktordnung, d. h. Scheidung von schwerer und leichter Zeit vorhanden war. Sie stellt sich hier als ein fein gegliedertes rhythmisches System mit doppelter Unterteilung dar. Die eigentliche Bewegung spielt immer ausschließlicher im Verhältnis von Brevis zu Semibrevis. Die einzelnen Brevisgruppen sind jedoch noch in eine deutliche Longarhythmik eingespannt, die in den frühesten Werken wie **Adesto* und **Quoniam* stark ausgeprägt ist, dann aber in langsameren Schwingungen verläuft und sich in der melodischen und klanglichen Ausgestaltung immer weniger bemerkbar macht. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verschwindet sie allmählich. Nach der anderen Richtung hin ist die Minima in den ersten klassischen Motetten noch kein Zählwert, sondern bloße Unterteilung der Semibrevis. Sie erscheint verhältnismäßig selten in Gruppen zu dreien, sondern meist als leichte Zeit zweiter bzw. dritter Ordnung in den typischen Fauvel- und Ars nova-Rhythmen wie ♩ ♩₃♪ oder ♩₃♪ ♩₃♪. Der Taktwechsel in den erwähnten drei Motetten, anscheinend zuerst von Vitry angewandt, da sich vorher dergleichen nicht findet, wirkt in einer ähnlichen Richtung wie seiner Zeit die neue Abschnittbildung in den frankonischen Tripla, nämlich als ein Zurückdrängen der Aktivität des Zuhörers[1]). Das Überraschende dieses vorübergehenden Umschlagens der Rhythmik macht den Ausführenden oder Zuhörer zunächst unsicher und zwingt ihn, sich rein aufnehmend zu verhalten und gewissermaßen der führenden Hand des Komponisten anzuvertrauen. Es handelt sich dabei nicht, wie in späteren Motetten des 14. Jahrhunderts, um eine dauernde Verunklärung des rhythmischen Verlaufs zu einem Schwebezustand, etwa durch gleichzeitige Verwendung zwei- und dreiteiliger Rhythmen in verschiedenen Stimmen oder häufige Synkopen, sondern um eine vorübergehende Störung, die sich alsbald wieder in die Hauptbewegung hinein auflöst. Wenn den Künstler derartige rhythmische Wirkungen jetzt so sehr beschäftigen, daß er schon in einem Frühwerk wie † *Garrit Gallus — In nova* neue Schriftsymbole zu ihrer Darstellung erfinden muß, so erscheint es ihm offenbar als eine wesentliche Aufgabe, für das Auf und Ab seiner persönlichen inneren Bewegtheit, für gewisse seelische Gleichgewichtsstörungen einen musikalischen Ausdruck zu suchen und der Welt mitzuteilen. Er tritt dabei als der Gebende seinen empfangenden Hörern gegenüber, nicht mehr als der künstlerische Sprecher einer lebensmäßig verbundenen Gemeinschaft, wie die Meister der alten Motette, auch nicht mehr wie die Musiker um Franko und Petrus de Cruce, deren Schaffen sich im Dienst am autonom gewordenen, von den ursprünglichen Gemeinschaftsbeziehungen losgelösten Werk, im Ringen um seine formale Durchbildung erschöpfte: das Aufbauproblem ist durch die Iso-

[1]) Vgl. oben S. 150.

rhythmie gelöst. Es handelt sich jetzt darum, das zunächst noch hinreichend biegsame Schema im einzelnen Werk individuell auszugestalten, die Motette zu einem Werkzeug des Ausdrucksbedürfnisses, zur musikalischen Darstellung bestimmter Gehalte zu machen. So führt auch die Betrachtung der Rhythmik wiederum auf den Typus des „klassischen "Künstlers.

Das neue Formprinzip der Isorhythmie, das in den bisher bekannten späteren Werken seltsam konstruktiv und unverständlich wirkte, scheint erst im Zusammenhang der Motetten Vitrys seinen ursprünglichen Sinn zu enthüllen. Bedenkt man, daß im Übergang von **Adesto* zu **Quoniam secta* die Isorhythmie zunächst nichts anderes bedeutet als eine rationale Regelung der Periodenfolge, also in derartigen durchsichtig aufgebauten Werken nur in den Periodenschlüssen und gewissen gehaltenen Akkorden (T. 10, 16, 22, 28 usw.) hervortritt, so läßt sich eine anschaulich-musikalische Grundlage des Prinzips nicht leugnen. Die unregelmäßigen Abschnitte in den frankonischen und Petrus de Cruce-Tripla sind jetzt in einen rationalen Zusammenhang gebracht. Gleichzeitig ist aber auch der Gegensatz zwischen der alten Gliederung durch den Tenor und der jüngeren durch das Triplum in einer neuen Einheit aufgehoben. In den älteren Ars nova-Motetten umfaßt die Oberstimmenperiode noch öfter ein ganzzahliges Vielfaches der Tenorperiode. Bald verschwindet aber auch dieser letzte Rest früherer Gegensätzlichkeit und das gesamte Werk wird einheitlich gegliedert. Von den erhaltenen Motetten Vitrys gehören **Quoniam secta* und zwei in der *Ars nova* nicht erwähnte, aber von Tunstede beglaubigte Werke zum älteren Typus: *Cum statua — Hugo* (*Iv* 22, *Ca B* 3, *Trém* 4)[1]) und **Vos quid — Gratissima* (*Iv* 13, *Ca B* 11, *Trém* 49)[2]). Überall wird jedoch die Isorhythmie als Periodenreihung behandelt, d. h. die Übereinstimmung beschränkt sich wesentlich auf die Länge der Abschnitte und Pausen. Eine genaue Nachbildung aller rhythmischen Einzelheiten in den Oberstimmen durch alle Perioden hindurch findet sich bei Vitry bisher nicht, wie seine Motetten auch in anderer Beziehung, z. B. der seltenen Hoketusverwendung und der frei behandelten Tenordiminution[3]) sich von der späteren schematischen Einengung fernhalten.

Einen tieferen Einblick in die Grundtendenzen der Isorhythmie gewährt erst die gleichzeitige Berücksichtigung der klanglichen und melodischen Erscheinungen. Das Wesentliche der großen Stilwende um 1250 wurde oben als ein allgemeines Auseinanderbrechen bisheriger unmittelbarer Einheiten, ein Heraustreten aus dem ursprünglichen lebensmäßigen Zusammenhalt der künstlerischen Kräfte gekennzeichnet. Die frei gewordene Energie des Melodischen übernimmt in den frankonischen Tripla mit kräftigem vitalen Schwung die Führung. Angesichts der auf den ersten Blick höchst befremdlichen Erscheinungen in diesen Oberstimmen wurde eine Gattung der gegenwärtigen Musik herangezogen, die weniger durch ihre künstlerische und ethische Gesamt-

[1]) Tenor: 9×5 Longatakte, Oberstimmen: $2 \times 5 + 2^1/_2 \times 10 + 2 \times 5$
[2]) Tenor: $6 \times 5 + 7^1/_2 \times 3$ Longatakte, Oberstimmen: $3 \times 10 + 4 \times 6$
[3]) In **Adesto* und **Garison* wird der Tenor bei der zweiten Durchführung diminuiert, jedoch mit manchen Freiheiten, in **Gratissima* dagegen überhaupt anders periodisiert.

haltung, als durch überraschende Ähnlichkeit in Einzelzügen zur Deutung des frankonischen Motettentypus beizutragen vermochte[1]). Wie im gegenwärtigen Schlagerlied ein parodistisch-verzerrendes Spielen mit der natürlichen Deklamation, effektvoll unterstrichene Reimwirkungen, der Gegensatz von schnell heruntergeleierten Textpartien und pompösen Haltetönen u. dgl. auf eine schmissige Rhythmik als stärkste formbildende Kraft verweist, so wird man auch die genau entsprechenden Kennzeichen der frankonischen Tripla als Durchbruch entfesselter vitaler Schwungkräfte zu deuten haben, die sich mit Vorliebe in energischer alla Lombarda-Bewegung ergehen — auch hierin sind die akzentischen Aufspaltungen der Modi wie ♪ ♪ ♩ ♩♫♩ usw. mit modernen Tanzrhythmen irgendwie verwandt. Wie sich aus dieser Aufwühlung der Kräfte heraus im Verlauf der zweiten Jahrhunderthälfte allmählich eine vollständig neue Organisation des Melodischen anbahnt, wurde oben an einigen Punkten aufgewiesen. Die Ars nova bedeutet den Abschluß dieser Bewegung, ihre endgültige Eindämmung durch ein rationales Formschema. Vitrys Melodik ist nicht mehr modal, punkthaft und gleichschwebend wie die der alten Motette, hat aber auch nichts mehr vom vitalen Schmiß der frankonischen Tripla. Sie fließt zum erstenmal als echtes „Melos" dahin, füllt die zahlreich eingestreuten Dehnungen zu Longa- und Breviswerten gleichmäßig mit innerer Bewegung auf, ist allenthalben mit der typischen Ars nova-Melismatik durchsetzt und aus einheitlich durchströmten, in kleinem Umfang durchaus zielstrebigen, wenn auch nur locker aneinander gereihten Teilen zusammengefügt. Ihr Grundcharakter ist ein weiches Fließen. Die kurzen Werte stehen in den Melismen stets an leichter Stelle (♩♬♪ ♩♬♪), niemals auf der schweren Zeit. Der frühere 2. Modus mit seiner elastischen, oft bis zur Sprödigkeit gesteigerten Energie tritt in den erhaltenen Werken Vitrys ganz in den Hintergrund[2]).

Die klangliche Anlage auf den Zuhörer hin bleibt natürlich bestehen und verstärkt sich insofern, als Terzen und Sexten immer mehr zum wesentlichen Bestandteil der Hauptkonsonanzen werden. Frühwerke wie **Adesto* und **Quoniam* verwenden sie nur spärlich, in den reifen Motetten nehmen sie bedeutend zu, wenn auch bei Vitry die leeren Quint-Oktav-Klänge zahlenmäßig noch überwiegen. Im vierstimmigen Satz schließlich, dessen Anfänge ebenfalls bei Vitry nachweisbar sind (vgl. **Vos quid — Gratissima*), stehen sie bald gleichberechtigt neben den bisherigen „vollkommenen" Konsonanzen, aus deren Reihe die ungedeckte Quart jetzt ausscheidet. Eine funktionale Beziehung zwischen den Klängen läßt sich im allgemeinen nicht feststellen und liegt der französischen Musik des 14. Jahrhunderts im Gegensatz zur italienischen überhaupt fern. Nur an den Kadenzstellen bildet sich eine engere Verbindung von Schlußakkord und vorhergehendem Doppelleittonklang (meist in Sextakkordform) als stereotyp aus. Daß die *musica falsa*, von der Grocheo und Vitry ausdrücklich sprechen[3]), schon vor 1300 und erst recht in der Ars nova sehr weitgehend zur

[1]) Vgl. oben S. 152.

[2]) Nur *Cum statua—Hugo*, eine weniger bedeutende Gelegenheitskomposition, läßt im Longa-Brevis-Verhältnis noch Nachwirkungen des 2. Modus erkennen, jedoch nicht in Tempus und Prolatio.

[3]) SIMG 1, 88; C. S. III, 18

Vermeidung unbrauchbarer Intervalle, Leittonerzeugung und Ausdehnung des Tonalitätsbereichs verwandt wird, sei nur nebenbei erwähnt[1]). Erinnert man sich hier der Verhältnisse im 13. Jahrhundert, so wird die inzwischen eingetretene Verschiebung besonders deutlich. Den fundamentalen Wandel von der alten, energieerfüllten, vor allem auf rhythmische Kräfte gestellten Motette zur klanggesättigten, sinnlich-weichen Musik der Ars nova vermag freilich erst die lebendige Aufführung zu veranschaulichen. Früher ungeahnte Wirkungen, wie z. B. das weiche Hineingleiten in den Dreiklang **Tuba — In arboris* T. 7/8, das Auskosten der neuentdeckten Klangreize in den langgehaltenen Akkorden T. 11, 15, 26 usw. weisen unmißverständlich auf die jetzige Haltung des Zuhörers hin. Diese Musik wendet sich nicht mehr an die leiblich-seelische Aktivität des vollen Menschen. Sie verlangt eine widerstandslose Hingabe, ein seelisches Sich-Aufschließen und Hinnehmen des Klangsinnlichen und des übermittelten Gehalts, womit freilich für den Hörer auch die Gefahr gegeben ist, sich selbst zu verlieren. In diesem unserer romantischen Tradition nicht fremden Sinne bedeutet die Ars nova eine eminente Musikalisierung der Motette und zugleich den vollen Sieg der musikalischen Kräfte über das Wort. Schon in den frankonischen Tripla war die alte lyrisch-musikalische Textform gesprengt, aber wenigstens noch ein Zusammenhang zwischen den musikalischen Periodenschlüssen und den festgehaltenen Hauptreimen gewahrt worden. Jetzt gehen musikalische und Textform beziehungslos nebeneinander her, diese in den kunstvollen Vers- und Strophenbauten der neuen Poetik des 14. Jahrhunderts, jene in schematisch geregelter Isorhythmie. Nur in einigen der älteren Motetten läßt sich noch eine gegenseitige Anpassung oder besser wohl: eine Anpassung des Textbaues an die Musik beobachten, indem entweder die Zahl der Strophen mit der der isorhythmischen Perioden übereinstimmt[2]) oder der Textbau mit dem Eintritt eines neuen Periodenbaus sich ändert[3]). In jedem Falle ist jedoch die Melodik atektonisch und der Text vielfach offenbar nach dem mechanischen Verfahren untergelegt, das Egidius de Murino angibt, wobei *aliquando est necesse extendere multas notas super pauca verba et aliquando ... multa verba super pauca tempora, quousque perveniantur ad complementum*[4]).

Als Gegengewicht gegen diese Musikalisierung der Motette wird man die Isorhythmie wohl aufzufassen haben. Die Gefahr, sich im neuen Melos zu verlieren, wird durch Unterordnung unter eine abstrakte Gesetzlichkeit gebannt. Das rationale Schema gewährt seelischen Halt und wird auf Generationen hin zum „Gehäuse", um K. Jaspers' bezeichnenden Ausdruck zu verwenden[5]). Die Gehäusebildung ist ein typischer Vorgang, der sich z. B. in der Geschichte der Sonatenform wiederholt. Daß sie im 14. Jahrhundert gerade

[1]) Eine besonders starke Vorzeichenverwendung findet sich in *Fauv*, vor allem zur Erzeugung von Leittönen. Wolfs Faksimiles (Gesch. d. M.-N. 2, Nr. 5—10) geben bereits ein Bild davon.

[2]) z. B. im Triplum von *Fortune — Ma doulour* (*Iv* 67 usw.)

[3]) z. B. in Vitrys **Vos quid — Gratissima* oder Machauts **Quant en moi — Amour* (hier auch im Motetus)

[4]) C. S. III, 125a; bessere Lesart: Couss. Hist. S. 29 A. 2

[5]) Psychologie der Weltanschauungen [2]1922

zur Isorhythmie führte, muß als besonderer Ausdruck der französischen Musikalität aufgefaßt werden. Einmal zeigt sich hierin ein gewisser Vorrang der formal-architektonischen Bestimmung vor dem Selbstwert des musikalischen Einzelgliedes. Nur als Periode von bestimmter Länge wird es mit anderen Einheiten in Verbindung gebracht. Was musikalisch darin geschieht, hat auf die isorhythmische Form keinen unmittelbaren Einfluß[1]). Wo jedoch der Verlauf der einzelnen Perioden zueinander in Beziehung gesetzt wird, wie in mehr oder weniger erschöpfender Art bereits von den reifen Motetten Vitrys an, handelt es sich ausschließlich um die Nachbildung des Rhythmus, dessen Übergewicht über das Melodische nirgends so klar hervortritt[2]). Obwohl die Isorhythmie anfangs, wie bemerkt, einer gewissen sinnfälligen Klarheit des Aufbaus dient, wird sie schnell zu einem rein konstruktiven Verfahren, das der sinnlich-musikalischen Hingabe allein nicht mehr zugänglich ist. Sie wird damit Ausdruck eines konstruktiven Ordnungswillens, der das Gegenständliche in festumgrenzte Einheiten zerlegt und diese nicht erlebnishaft, sondern abstrakt-logisch miteinander verknüpft. So steht der Musikalisierung der Motette eine ebenso starke Rationalisierung entgegen. Die tiefe Zwiespältigkeit des 14. Jahrhunderts tritt vielleicht nirgends so greifbar zutage wie in der isorhythmischen Motette, wo die neue Melodik in ein mathematisches Gesetz gespannt ist und der Tenor, meist mit Rücksicht auf den Motettentext einer passenden Stelle des liturgischen Gesangs entnommen und vielfach durch einen Kontratenor verstärkt, gleichzeitig als Grundlage der rationalen Gliederung und als sinnliches Klangfundament dient. Vitrys vierstimmige Motette **Vos quid—Gratissima*, wahrscheinlich eine der ältesten ihrer Art[3]), möge als repräsentatives Beispiel für den Klangtypus der Ars nova-Motette dienen: breit ruhender, klanggesättigter Unterbau in isorhythmischer Gliederung, im zweiten Teil mit Bewegungssteigerung zum Oberstimmen-Hoketus, darüber das Duett der beiden schön geschwungenen Singstimmen. Dieser Klangtypus bleibt bis tief in das 15. Jahrhundert hinein herrschend. Noch in Spätwerken Dufays ist er unverkennbar ausgeprägt[4]), während dessen jüngere Zeitgenossen

---

[1]) Die Bezeichnung „Isorhythmie" wurde von Fr. Ludwig zu einer Zeit aufgestellt, als die Entwicklung und Bedeutung Vitrys infolge Fehlens der Handschrift *Iv* noch nicht zu übersehen war (SIMG 4, 1902/03, 41; ib. 5, 1904, 224; 6, 1905, 622 u. ö.; ZIMG 7, 1906, 411) Für die Oberstimmen der frühesten Werke (nicht die Tenores) wäre, streng genommen, nur die Bezeichnung „Isoperiodik" angebracht, doch scheint es zweckmäßiger, an der einheitlichen Benennung festzuhalten.

[2]) Die strenge rhythmische Nachbildung scheint zuerst bei den Hoketuspartien einzusetzen, deren Noten- und Pausenwerte in den betreffenden drei Motetten Vitrys (**Tuba—In arboris, Cum statua—Hugo,* **Vos quid—Gratissima*) genau isorhythmisch behandelt sind. — Die führende Rolle des Rhythmischen in der französischen mittelalterlichen Musik hob bereits R. Ficker grundsätzlich hervor (ZfM 7, 204ff.). Im Hinblick auf seine interessanten Ausführungen zur italienischen Melodik (a. a. O. 207ff.) sei jedoch ausdrücklich betont, daß ein italienischer Einfluß auf die französische Musik um 1300 bis jetzt in keiner Weise zu belegen ist (vgl. AfM 7, 177ff.). Die Entwicklung verläuft dort zudem mit solcher inneren Logik, daß man fremde Einflüsse erst annehmen müßte, wenn sie zwingend beweisbar wären.

[3]) Für frühe Entstehung spricht die frei behandelte Diminution im 2. Teil, die Verschiedenheit (2 : 1) von Oberstimmen- und Tenorperioden und der Wechsel des Strophenbaues im Triplum bei Eintritt des (diminuierten) zweiten Teils.

[4]) Vgl. die Messen DTÖ 7, 120; 19. 1, 17 und das *Ave regina* bei Haberl, VfM 1, 1885. Die Echtheit des *Salve regina* DTÖ 7, 178 erscheint mir aus klanglichen und anderen Gründen sehr fragwürdig.

bereits um den neuen flämischen Chorklang bemüht sind. Schließlich erfordert noch eine Eigenart des isorhythmischen Prinzips, die im Vergleich mit modernen Formen hervortritt, ein kurzes Wort. Es handelt sich in der Motette des 14. Jahrhunderts zwar auch, wie in fast allen musikalischen Formen, um eine bestimmte Art der Wiederholung. Diese mehrmalige Aneinanderreihung identisch gebauter Perioden ist jedoch keine echte Wiederholung etwa im Sinne der Sonatenreprise. Das wiederkehrende Glied tritt nicht mit dem besonderen Charakter des „Schon-einmal-Dagewesen" auf. Es ist inzwischen nichts anderes geschehen, kein Gegensatz erlebt worden, der dem wiederkehrenden Anfang eine neue Färbung verliehe. Die isorhythmischen Perioden sind nur durch eine mechanische Ordnung verbunden, nicht durch eine echte innere Beziehung zwischen Vorher und Nachher, Jetzt und Früher. Sie stellen sozusagen eine zeitlose Vervielfältigung eines bestimmten rhythmischen Ablaufs dar. Hier trifft man also im Großformalen auf eine ähnliche Erscheinung, wie sie oben für die Melodik der alten Motette als Gleichschwebigkeit bezeichnet wurde. Die innere, erlebte Zeit — wir bezeichnen sie als musikalische Zeitlichkeit — ist nicht einheitlich gerichtet, nicht als Gesamtheit so organisiert, daß jeder Augenblick als Erinnerung und Erwartung das Ganze irgendwie mit umfaßte. Sie besteht aus einzelnen mehr oder weniger zusammengeschlossenen Strecken, die verhältnismäßig gleichwertig sich übereinanderschichten — ein Grundcharakter, der nicht nur für die isorhythmische Motette, sondern in verschiedenen Ausprägungen für die gesamte mittelalterliche Musik maßgebend bleibt.

Läßt sich schon auf Grund der wenigen erhaltenen musikalischen Denkmäler die geistesgeschichtliche Stellung Philipps von Vitry einigermaßen umschreiben, so vermitteln seine literarischen Werke ein etwas konkreteres Bild der Persönlichkeit. Bis jetzt liegen außer den acht oder, falls man *†Orbis orbatus* hinzunimmt, neun Motettentexten eine größere Dichtung *Le chapel des fleurs de lis*, auf einen Kreuzzugsplan Philipps VI. für 1335, und der berühmte *Dit de Franc Gontier* vor, beides wohl nicht zur Komposition bestimmte Texte[1]). Die Motetten sind mit einer Ausnahme nur lateinisch. **Douce playsence-Garison* führt von der oben umschriebenen erotischen Motettendichtung der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts[2]) zur *seconde rhétorique* weiter, deren neue, auch musikalisch sehr bedeutsame Tendenzen in Guillaume de Machaut ihren ersten großen Vertreter finden. Da die bekannte Stelle in den *Règles de la seconde rhétorique* ausdrücklich sagt: *Après vint Philippe de Vitry, qui trouva la manière des motés et des balades et des lais et des simples rondeaux, . . .*[3]) so muß angenommen werden, daß Vitry auch für die neue literarische Typenbildung des 14. Jahrhunderts (*la manière . . .*) eine bahnbrechende Rolle spielt. Dies wird nunmehr wenigstens durch eine erhaltene französische Motette bestätigt, die textlich den entsprechenden Werken Machauts in der Tat sehr

---

[1]) Über die Lebensdaten Vitrys unterrichtet zusammenfassend A. Piaget, Romania 27, 1898, 55ff. Dort auch eine kritische Ausgabe der beiden literarischen Texte.

[2]) Vgl. oben S. 164.

[3]) Ausgabe E. Langlois (Recueil d'arts de la sec. rhét. 1902), S. 12

nahesteht[1]). Die lateinischen Dichtungen übermitteln uns im Gegensatz dazu die eigentlichen Gehalte, mit denen sich der Künstler auseinandersetzt. In dieser Beziehung verharrt er ganz in der Tradition der Fauvelepoche, deren Schwergewicht ja bereits in der lateinischen Motette lag. Das Erhaltene gliedert sich etwa in politische und religiöse Dichtung und sentenzenhafte Auswertung persönlicher Erfahrungen. Zwei der 1316 bereits vorhandenen Motetten bezeugen, daß Vitry, der wahrscheinlich schon früh in den Hofdienst, jedenfalls in eine politische Umgebung eintrat[2]), am Schicksal der Nation lebhaft Anteil nahm. Wie die Texte von **Tribum—Quoniam secta* und †*Garrit Gallus—In nova* mit den allegorischen Figuren des *leo, vulpis, draco* und den Anspielungen auf die Vergänglichkeit des Glücks im einzelnen zu deuten sind, erscheint noch ungewiß[3]). Der Patriotismus des Dichters, der später einmal einen nach Italien gesandten Kardinallegaten wegen dieses „Exils" bedauerte, erregte Petrarcas Entrüstung: *Tu usque adeo Gallus es, ut Galliae fines excedere quamlibet ob causam exilium voces?* schreibt er in einem Brief an Vitry vom 15. Februar 1350, der in mancherlei Zügen den Empfänger wie auch den Schreiber charakterisiert[4]). *Veri semper acutissimus et ardentissimus inquisitor . . . poeta nunc unicus Galliarum* wird Philipp darin genannt, zugleich aber bedauert, daß er anscheinend die einstige Kraft und Aufgeschlossenheit seines Geistes verloren habe: *videris . . . non tam corpore quam animo senuisse . . . Deferbuit sanguis et ille ardor egregius, quo nulli secundus videbaris, abdita quaelibet et incognita perscrutandi . . . ante tempus immobilis factus es . . .* Von diesen Vorwürfen dürfte ein guter Teil wohl auf die Rhetorik des erzürnten Humanisten zurückzuführen sein, denn kurz darauf trat Philipp von Vitry als Bischof von Meaux wieder in das politische Leben ein und gehörte u. a. dem „grand conseil de réformateurs", einer von den Ständen 1357 beschlossenen politischen Kommission als Mitglied an[5]). In diesen Zusammenhang gehört auch seine zwischen 1332 und 1335 entstandene Kreuzzugsdichtung *Le chapel des fleurs de lis*, eine Allegorie auf das christliche, hier aber ausschließlich national-französisch gefaßte Ritterideal[6]) mit seinen Grundlagen *Science, Foy* und *Chevalerie.* Vitrys Leben fällt in die Zeit der vollständigen Politisierung und Verweltlichung der Kirche unter den avignonesischen Päpsten von Johann XXII. bis Innozenz VI. Seine religiösen Dichtungen haben dementsprechend keine größere, jedenfalls auch für ihn selbst keine zentrale Bedeutung mehr. Die Musikermotette **Adesto sancta* ist insofern bemerkenswert, als sie nicht mehr, wie die entsprechenden Werke des 13. Jahrhunderts, in einer Darstellung und Verherrlichung der Musikerzunft aufgeht,

---

[1]) Vgl. u. S. 218f.

[2]) Direkte Zeugnisse dafür fehlen noch. Die mehrfachen Präbenden, die Vitry schon 1323 besaß (Romania 11, 1882, 178f.), lassen jedoch auf einflußreiche Protektion schließen; auch vergleiche man unten die Ausführungen zu **Colla jugo—Bona condit.*

[3]) Den Text von †*Garrit—In nova* gab (nach *Pic*) P. Meyer heraus im Bull. de la Soc. des anc. textes frç. 34, 1908, S. 50 u. 52.

[4]) Ep. de rebus familiaribus ed. I. Fracassetti 2, 1862, 41—52. Eine ausführlichere Fassung dieses Briefes (nach f. lat. 8568) bei P. Paris, Les mss. franç. etc. 3, 180.

[5]) Vgl. Bibl. de l'Ecole des Chartes 2, 1840, 382.

[6]) Vgl. Ausg. Piaget, Strophe 3/4 u. 156—161.

sondern diese in eine umfassendere Gemeinschaft einbezieht, im vorliegenden Falle in die der Kirche, deren wichtigste Glaubenssätze gleichzeitig in der Oberstimme verkündet werden. **Vos quid — Gratissima* setzt die alte, beliebte Gattung der Marienmotetten in einer rhetorischen, stark persönlich gesteigerten Ausdrucksweise fort, **Tuba — In arboris* gibt das Glaubensbekenntnis des Dichters mit einer bezeichnenden Entgegenstellung von *Fides* und *Ratio*.

Am aufschlußreichsten sind jedoch seine persönlichen Dichtungen, die in einem für die mehrstimmige Komposition gänzlich neuen Maß private Meinungen und Erfahrungen aussprechen. *Cum statua — Hugo* ist ein literarisch-musikalischer Angriff auf einen bis jetzt noch unbekannten Gegner[1]), **Colla jugo — Bona condit* ein Protest gegen höfischen Byzantinismus, den Vitry demnach aus früher Erfahrung (die Motette wird bereits in der *Ars nova* zitiert) kennengelernt hat. Der Motetusanfang *Bona condit cetera / bonum libertatis* erinnert an eine Stelle im zweiten Brief Petrarcas vom 23. Oktober 1351, einem Glückwunsch zur neuen Bischofswürde Vitrys, der so unerwartet eine derartige Last auf sich genommen habe: *Tu cum honoratus esses et quietus omniumque liberrimus quos ego nossem, ultro laborem et voluntariam servitutem subiisti*[2]). Im selben Sinne heißt es im Triplum der Motette: *Malo fabam rodere / liber et letari / quam cibis affluere / servus et tristari*, eine Stelle, die durch den *Dit de Franc Gontier* unmißverständlich erläutert wird. Dieser Hymnus auf die idyllische Zurückgezogenheit des Landlebens — man glaubt sich ins 18. Jahrhundert versetzt! — ist reinster Ausdruck des zivilisationsmüden Großstädters, der sich dem Druck einer altgewordenen, überfeinerten und überzüchteten Lebensform durch Flucht in die „Natur" entziehen möchte:

. . . . Lors je dy: „Las! serf de court ne vaut maille,
Mais Franc Gontier vaut en or jame pure[3]*).“*

Auch hier gibt wiederum Petrarca die Bestätigung mit seinem tadelnden Vorwurf: *nihil extra Parisios magnificum aut delectabile suspicaris, et extremas illas agelli tui glebulas, quibus animum addidisti*[4]). Mit dieser Abkehr von der unbequemen Wirklichkeit steht Vitry in seiner Zeit nicht allein. Der Umschwung der politischen und geistigen Lage nach der markanten Epoche Philipps des Schönen und seiner Söhne drückt sich gleichsam symbolisch in der Thronfolge des Hauses Valois aus. Die Regierung Philipps VI. (1328—50), in dessen Dienst Vitry nachweisbar ist[5]), zeigt den stärksten Gegensatz zum realpolitischen und kühlen Geist der letzten Kapetinger in einer romantischen Erneuerung ritterlicher Ideen, die den wirklichen Kräften der Zeit durchaus nicht mehr entsprach und zu den schweren Niederlagen im Krieg gegen England und innerpolitischen Erschütterungen führte. Mit diesem Wiederaufstieg einer romantisch gestimmten Aristokratie ist die gesellschaft-

[1]) Vgl. AfM 7, 192 u. 247.
[2]) Ausg. Fracassetti 2, 142
[3]) Ausg. Piaget, S. 64
[4]) a. a. O. S. 45
[5]) 1338 als *clericus* und *notarius regis* (J. Viard, Les journaux du trésor de Ph. VI de Valois, 1899, Nr. 5338/9, 5604 u. 5901)

liche Voraussetzung für die neue weltliche Balladenkunst geschaffen. In ihrer Struktur dem höfischen Minnesang verwandt, beginnt sie alsbald die Motette mit ihrer bürgerlich-städtischen Umwelt zu überflügeln und die schöpferischen Kräfte von ihr abzulenken. Daß sie ursprünglich mit der idyllischen Dichtung von der Art des *Dit de Franc Gontier* zusammenhängt, bestätigen gerade die ältesten Quellen, *Bern* und *CaB*, wo die ländlich-pastoralen Vorwürfe auffallend hervortreten[1]). Unter derartigen Stücken wird man die entsprechenden Schöpfungen Vitrys vielleicht zu suchen haben, von denen die *Règles de la seconde rhétorique* sprechen[2]). Leider ist bis jetzt noch keine sichere Identifizierung möglich[3]). — Wie ausgeprägt Vitry auch in seiner Dichtung den klassischen Typus im oben umschriebenen Sinn vertritt, zeigt besonders gut das Gegenbeispiel Guillaume de Machauts. Wo dieser unübertroffene Meister der Wort- und Verskunst, „le grant rhétorique de nouvelle forme", wie ihn die *Règles* nennen[4]), seiner Virtuosität im galanten französischen Vers entsagen muß, um in lateinischen Motetten bestimmte Gehalte auszusprechen, bringt er es nur zu sehr mittelmäßigen, mitunter geradezu banalen Reimereien[5]), die mit den prägnanten, überall persönlich erfüllten Versen Vitrys ebensowenig zu vergleichen sind wie mit seinen eigenen französischen Meisterwerken. Mag man den Gegensatz zwischen Vitry und Machaut als einen solchen des Typus oder der Generation fassen — mehr als ein Jahrzehnt dürfte kaum zwischen ihnen liegen[6]) —, jedenfalls stehen sie als klar unterschiedene Persönlichkeiten einander gegenüber.

Die Theorie der Ars nova bedarf in diesem Zusammenhang nur weniger Bemerkungen. Sie soll hier nicht als selbständige Erscheinung betrachtet werden, sondern nur soweit sie von den musikalischen Werken aus unmittelbar zugänglich ist. Zunächst wäre also der Einfluß Philipps von Vitry näher zu prüfen. Von den vier Traktaten, die Coussemaker unter seinem Namen druckte, scheiden „Ars contrapunctus" und „Ars perfecta" als nicht authentisch aus[7]), während der nur in einer späten deutschen Handschrift überlieferte „Liber musicalium" bereits eine fertige, übrigens wenig bedeutende Systematik der Ars nova gibt. Da hier Dinge behandelt werden, die sich in Werken aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts noch nicht vorfinden, auch stilistisch nicht in diese Zeit gehören — volle Gleichberechtigung der Semiminima (C. S. III, 41a), Mensurwechsel und Synkopation innerhalb der Prolatio (ib. 44f.) —, so bleibt als einziger Traktat Vitrys die „Ars nova". Sie wird beglaubigt durch den Anonymus VII (C. S. III, 408a) und eine Abhandlung aus der Schule des Johannes de Muris (ib. 107a), wo übrigens nur

[1]) Zu den Textdrucken vgl. AfM 7, 197 und 206.
[2]) Auch in der *Ars nova* werden Balladen und Rondeaux erwähnt (C. S. III, 21a).
[3]) *Bern* fol. 19 (Wolf, Mus. Schriftt. 81) zeigt über der ersten Zeile von *Donne moy* eine fast ganz verwischte oder radierte Überschrift . . .*p* . . . *y*: sollte hier *Philippe de Vitry* gestanden haben?
[4]) Ausg. Langlois, S. 12
[5]) Vgl. die Texte bei Chichmaref, G. de M., Poésies lyr. 2 (1909), S. 518ff., besonders etwa Nr. 22.
[6]) Die älteste datierbare Motette Machauts ist M 18 von 1324, vgl. u. S. 226.
[7]) J. Wolf, Gesch. d. Mensuralnot. 1, 71

von einem *tractatus magistri Philippi de Vitriaco* die Rede ist. Die „Ars nova" stellt in der Form, wie sie Coussemaker nach einer vatikanischen Handschrift herausgab[1]), kein durchgearbeitetes System dar. Nach einigen Einleitungskapiteln bringt der Verfasser statt der üblichen Lehre von den Intervallen nur einen ziemlich ausgedehnten Abschnitt über den Halbton (*dulcedo et condimentum totius cantus*) und die Musica falsa (*non falsa, sed vera et necessaria*), und behandelt sodann ausschließlich die neue Rhythmik. Von den alten sechs oder fünf Modi ist nirgends mehr die Rede. Den Ausgang bildet ohne nähere Erklärung das tempus imperfectum mit prolatio maior, und zwar werden zunächst Regeln für die Petrus de Cruce-Notation (*quando semibreves non signantur*) gegeben. Schon hieraus ersieht man, daß die Schrift kein Lehrbuch sein will, sondern sich an den Fachmusiker wendet, der mit Werken wie den jüngeren Fauvel- und ersten Ars nova-Motetten vertraut war. Die Semiminima wird nur bei einem Ausnahmefall erwähnt, die Namen stehen noch nicht einheitlich fest. Nun folgt das eigentlich Neue der Ars nova-Rhythmik: zwei- und dreiteilige Mensur für Tempus und Modus nebst den zugehörigen Symbolen. Für die Taktvorzeichnung bleiben wiederum verschiedene Möglichkeiten zur Auswahl, auch die Bedeutung der roten Noten ist nicht vereinheitlicht. Wie bisher das Verhältnis von Brevis zu Semibrevis im Vordergrund stand, was ja der älteren Ars nova-Rhythmik durchaus entspricht[2]), so beschäftigt sich auch der letzte Abschnitt wieder mit dem „tempus", um an ihm die verschiedenen Zeitmaße aufzuweisen. Die frankonische Brevisteilung, für die Praxis bereits veraltet, wird noch als *tempus minimum*, als „schnellstes Zeitmaß" erwähnt. Da die Semibrevis hier einer Minima im *tempus maius* entsprechen soll, so hat sich das Tempo der Grundwerte demnach im Verlauf von zwei Generationen auf das Dreifache verlangsamt — eine Feststellung, die beim Vergleich entsprechender Werke ohne weiteres einleuchtet[3]). Die frankonische Alterationsregel wird ausdrücklich in ihr Gegenteil verkehrt: als regelmäßig gilt jetzt die Folge lang — kurz. Für dieses weiche Fließen der Ars nova-Rhythmik[4]) scheint Vitry den Höhepunkt zu bedeuten, da die spätere Folge ◡́ – nach Art des 2. Modus schon sehr bald wieder stärker hervortritt und weiterhin auch für die Alteration maßgebend bleibt. Wie J. Wolf ausführte, liegen in den Vitryschen *tempora* die „quatre prolacions" bereits vor, obwohl der Terminus noch nicht geprägt, sondern nur im allgemeinen von „Vortragsweisen" (*prolationis species*) die Rede ist[5]). In den bis jetzt bekannten Motetten Vitrys kommt zwar die prolatio minor nicht vor, doch entwickelt sich das Nebeneinander von zwei- und dreiteiliger Mensur so logisch aus den Voraussetzungen der französischen Mo-

---

[1]) C. S. III, 13—22 nach Vat. Barb. lat. 307 (früher 841). Der in der 2. Auflage von Dom Jumilhacs „La science et la pratique du plain-chant" (ed. Nisard und Leclerq, 1847) auf S. 147 unter dem Namen des Johannes de Muris veröffentlichte Traktat (vgl. Coussemaker, Hist. de l'harm. S. 208f.) scheint eine abweichende Fassung von Vitrys „Ars nova" zu sein.

[2]) Vgl. oben S. 191.

[3]) Vgl. u. S. 214.

[4]) Vgl. oben S. 199.

[5]) Wolf a. a. O. S. 67f.

tette, daß man den Einfluß der italienischen Divisionen keinesfalls anzunehmen braucht. Da außerdem die „Ars nova“ zeitlich in die Nähe der ältesten Musiktraktate des Johannes de Muris, d. h. in den Anfang der 1320er Jahre zu setzen ist (s. u.), scheidet ein italienischer Einfluß schon aus chronologischen Gründen aus. Die Unfertigkeit der Terminologie, die autoritative Vortragsweise, der Verzicht auf systematischen Ausbau, die zahlreichen Motettenbeispiele: das alles deutet auf einen Verfasser, dessen Stärke in der Komposition selbst lag und der sich in diesem Traktat etwas aphoristisch, aber sehr entschieden und klar zu den theoretischen Streitfragen äußerte. Es liegt demnach kein Grund vor, die Verfasserschaft Vitrys zu bezweifeln.

Verwickelter gestaltet sich die Echtheitsfrage bei den zahlreichen Schriften, die unter dem Namen des Johannes de Muris gehen. Die sehr reiche Überlieferung zeigt bereits an, daß es sich hier um die einflußreichste Theoretikerschule des späteren Mittelalters handelt. Daher kann völlige Klarheit erst durch ausführliche Untersuchung der Quellen erreicht werden, von denen z. B. so wichtige Handschriften wie Oxford, Bodley 77 und 300 oder Paris lat. 7378A weder in Gerberts noch in Coussemakers Drucken berücksichtigt sind. Die vorliegenden Ausgaben reichen jedoch hin, um die Lehrtätigkeit des Johannes de Muris in den Grundzügen zu erkennen. Da über seine Persönlichkeit jetzt eine Reihe von Daten vorliegt und vor allem das „Speculum musice“ aus seinen Arbeiten ausscheidet[1]), hat die Untersuchung nunmehr einen sicheren Ausgangspunkt. Von vornherein als unecht auszuscheiden ist ferner die „Summa musice“ (G. S. III, 190—248), ein Choraltraktat mit einem Schlußkapitel über das Organum. Abgesehen davon, daß der Verfasser nach seiner Organumbeschreibung (ib. 239ff.) keinesfalls der zentralfranzösischen Entwicklung nach 1300 angehört[2]), steht auch seine lyrische Redseligkeit in schroffem Gegensatz zur wissenschaftlichen Präzision des Mathematikers Johannes de Muris. Dessen älteste Musikschriften stehen bei Gerbert gedruckt: die „Musica speculativa secundum Boetium“ von 1323, eine Erklärung ausgewählter Sätze von Boetius (*conclusiones pulcriores et essentialiores*, III, 256), die in einer ausführlichen (III, 255—283) und einer kurzen Fassung (III, 249—255) vorliegt, und die „Ars nove musice“ von 1319, bei Gerbert ohne Einsicht in den Zusammenhang in drei Teile zerstückelt (III, 312—315, wobei 312b (unten) III, 256—257 einzufügen ist, und 292—301)[3]). Beide Schriften stellen zweifellos Universitätsvorlesungen dar, die an der Sorbonne wohl verschiedene Male gehalten worden sind. Ihre genaue literarische Form (Vorreden,

[1]) AfM 7, 180ff.

[2]) Der Traktat könnte sehr wohl noch dem 13. Jahrhundert angehören, aber nicht dem 12., wie H. Riemann (Gesch. d. Musiktheorie ² 1920, 237ff.) vorschlägt, da G. S. III, 244 die Franziskaner und Dominikaner erwähnt werden. P. Wagner weist (Einf. in d. Gregor. Melodien 2², 1912, 172 A. 2 u. 376) darauf hin, daß die Erwähnung linienloser Neumen auf Abfassung in Deutschland schließen läßt.

[3]) Die authentische Fassung dieses Traktats liegt z. B. vor in Paris lat. 7378A (f. 59′—61′), Oxford Bodley 77 und 300, Mailand. Ambros. H 165 inf. (Abschrift Gafurs von 1499), wobei in den drei ersten Quellen stets die „Musica speculativa sec. Boetium“ vorangeht. Daß die „Musica practica“ den zweiten Teil der (nur in Paris lat. 7378A so bezeichneten) „Ars nove musice“ (und nicht etwa der Boetiuserklärung) darstellt, hätte schon aus ihrer Einleitung (III, 292a) entnommen werden können. — Einzelheiten zu diesen Theoretikerfragen seien einer anderen Gelegenheit vorbehalten.

Umarbeitungen, Zusätze u. dgl.) wird sich erst durch vollständigen Quellenvergleich ermitteln lassen. Am interessantesten ist für unsern Zusammenhang das zweite Buch der „Ars nove musice", die „Musica practica". Hier ergibt sich mit aller nur wünschenswerten Klarheit, daß der Verfasser kein Musiker vom Fach, sondern nur Musikliebhaber ist, der sich in die Zunftstreitigkeiten wegen der Notation (*tempore nostro super hoc quotidie nostri doctores musice ad invicem arrixantur*, III, 294a) nicht einmischt, sondern als Mathematiker das Verhältnis der Notenwerte zueinander bestimmt und die Entscheidung über die Symbole (*licet signa sint ad placitum*) den Praktikern überläßt (*signa conventiora vocibus signandis debent a musico inveniri*). Noch deutlicher heißt es zum Schluß: . . . *vos rogamus, venerabiles musici, quos a tota dileximus iuventute ratione musice* . . ., *quatenus* . . . *defectus nostros corrigere velitis et benigne supportare* . . . (III, 301a). Die Echtheit dieser gut bezeugten und gut überlieferten Werke kann demnach als sicher angesetzt werden.

Im Gegensatz zum Praktiker Vitry geht Johannes de Muris in seiner „Ars nove musice" rein mathematisch und spekulativ vor. Um so erstaunlicher ist es, daß sein *numerus*- und *gradus*-System trotz der mathematischen Deduktion sehr weitgehend mit der Ars nova-Rhythmik und der Vitryschen Mensuralnotation übereinstimmt. Als wichtigste sachhaltige Voraussetzung übernimmt de Muris die Dreiteilung aller Werte und gelangt durch Potenzieren seines Grundnumerus (*musica a numerorum ternario sumit ortum*) zu den Grenzwerten 1:($3^4 =$) 81, dem Verhältnis der Minima zur triplex longa: *tota longitudo cuiuslibet vocis inter hos terminos est inclusa.* Die vier *gradus* sind genau das, was man später als *modus maior*, *modus minor*, *tempus* und *prolatio* bezeichnet. In den 9 „conclusiones", gegen die sich Jakob von Lüttich wendet[1]), werden die Imperfektionsregeln mathematisch so verallgemeinert, wie sie später in Geltung bleiben, und das gleiche Recht der zwei- und dreiteiligen Mensur ebenfalls in mathematischer Allgemeinheit ausgesprochen (conclusio IX)[2]). Die Begründung: *tempus est de genere continuorum, ergo potest dividi in quotlibet partes equales* und Begrenzung: *non est autem multum possibile voci ulterius* (über die Neunteilung hinaus) *pertransire* erinnert an einen ähnlichen Satz bei Joh. de Grocheo[3]). Eine derart prästabilierte Harmonie zwischen mathematischer Spekulation und musikalischer Praxis läßt einerseits wieder den stark rationalen Grundzug der Ars nova erkennen, würde aber unmöglich sein, wenn nicht durch Generationen hindurch immer wieder an der begrifflichen und symbolischen Durchdringung der Musik gearbeitet worden und das Klangliche und Ausdruckshafte im Hintergrund verblieben wäre. Nicht jeder Musik eignet diese innere Rationalität. Sie ist vielmehr eine Eigentümlichkeit „klassischer" Epochen, und so bildet das Bemühen der Metriker von H. Chr. Koch bis H. Riemann, den rhythmischen Verlauf rational zu erfassen, eine Gegenerscheinung zu Johannes de Muris und den mathematisierenden Traktaten des 14. Jahrhunderts.

---

[1]) C. S. II, 424—427a

[2]) C. S. III, 112b, *octava conclusio.*

[3]) Vgl. oben S. 187 zu A. 2

Die vielzitierte *Noticia artis musice* vom Jahre 1321, auf die de Muris selbst in einem anderen Explicit anspielt[1]), möchte man am ehesten der „Ars nove musice" gleichsetzen, wenn nicht dieses Werk bereits von 1319 datierte[2]). Wie dem auch sei: da Vitrys System in der „Ars nove musice" der Sache nach vollständig vorliegt, dürfte dessen „Ars nova" als autoritative Äußerung eines führenden Musikers nicht viel später, d. h. zu Anfang der 1320er Jahre entstanden sein. Auch wird man annehmen dürfen, daß Vitry und de Muris bald in nähere Verbindung getreten sind, zumal die späteren Schriften des Johannes de Muris die Zurückhaltung des bloßen Mathematikers aufgeben und sich auch mit speziell musiktechnischen und notationskundlichen Einzelfragen beschäftigen. Zunächst sind hier die „Questiones super partes musice" (G. S. III, 301—306) zu nennen, in der Handschrift Gent 421 als „Accidentia musice magistri Joh. de Muris in Musica speculativa practica" bezeichnet. Da die Terminologie genau zur „Ars nove musice" stimmt, so sind diese Ergänzungsfragen vielleicht bei späteren Wiederholungen des Kollegs zusammengestellt worden, woraus sich ihre entschiedenere Sprache und das Zitat einer auch von Vitry erwähnten Motette *Thoma tibi obsequia* (*Trém* 41) erklären würde. Philipp von Vitry galt in der de Muris-Schule neben Boetius und Franko als Autorität. Das geht aus der kurzen Abhandlung „Quedam notabilia et utilia" (C. S. III, 106—109) hervor, die allerdings wegen des Zitats S. 108a nicht von de Muris selbst stammt, sondern ebenso wie die Traktate G. S. III, 286—292 und C. S. III, 68—102 als Schulschrift zu bewerten sein dürfte[3]). Dagegen ist der oft überlieferte und kommentierte „Libellus cantus mensurabilis" (C. S. III, 46—58)[4]) wohl echt, und zwar als Universitätskolleg entworfen, wie ein gelegentliches *hec . . . sufficiant studere vobis* (III, 53b) erkennen läßt. Das System der „Ars nove musice" liegt deutlich zugrunde, doch ist im *tractatus I* und *IV* die Lehre Vitrys hineingearbeitet und auch sonst das Musiktechnische eingehender behandelt. Da Machaut zitiert (III, 50a) und die Synkopation auch für die Prolatio besprochen wird (53b und 57), handelt es sich um eine beträchtlich jüngere Arbeit als die „Ars nove musice", was durch die andersartige Überlieferung bestätigt wird. Man wird somit im „Libellus", mag auch seine literarische Form vielleicht nicht überall authentisch sein, das ausgebildete musiktheoretische System des Johannes de Muris zu erblicken haben. Als musikalische Hauptform steht hier noch die Motette voran, während die etwas jüngere Schulschrift „Ars discantus" (C. S. III, 68—95) bereits die Komposition der *carmina*, d. h. der Balladenformen darstellt (III, 93f.). Besondere Beachtung verdienen daher die beiden Schlußkapitel des „Libellus", in denen die Diminution der Motettentenores besprochen und mit der Lehre vom *color* die isorhythmische Technik begrifflich erfaßt wird (III, 58).

[1]) AfM 7, 182 zu A. 7

[2]) Das Datum nur in Paris lat. 7378A f. 60′ (vor Beginn der „conclusiones" — G. S. III. 296b nach . . . *apparebunt*). Coussemaker schrieb diesen Traktat, ohne ihn zu erkennen, zunächst irrig Philipp von Vitry zu, vgl. Hist. de l'harmonie 1852, 215, dazu die Berichtigung Scriptores III, S. X, A. 1.

[3]) G. S. III, 286a . . . *a venerande memorie magistro J. de M . . .* Zur „Ars discantus" (C. S. III, 68—95) vgl. weiter unten.

[4]) Über die Verbreitung: C. S. III, S. XVIII

Die Bezeichnungen *color* und *talea* sind wiederholt beachtet und untersucht worden, mußten jedoch so lange mißverständlich bleiben, als man sie als allgemein-melodietechnische Ausdrücke faßte und ihre Zugehörigkeit zur isorhythmischen Motette nicht erkannte[1]). Die älteste Definition bei de Muris lautet: *Color in musica vocatur similium*[2]) *figurarum unius processus pluries repetita positio in eodem cantu*, „Color heißt die mehrmalige isorhythmische Nachbildung eines Abschnitts innerhalb einer Stimme". Im selben Sinne ist der Terminus *colorare* bei Egidius de Murino (C. S. III, 124ff.) zu verstehen, als „isorhythmisch zubereiten". Wie aus den Kompositionsanweisungen dieses wohl noch der ersten Ars nova - Generation angehörenden Traktats hervorgeht, wird *colorare* auf alle Stimmen der Motette angewandt: *istud vocatur colorare motetos* (C. S. III, 125a)[3]). Für den Tenor jedoch, bei dem es sich um eine vorgegebene Melodie handelte, empfand man bald das Bedürfnis, zwischen der diastematischen Wiederkehr dieser Melodie, *quando repetuntur eedem voces* (C. S. III, 58b), und der isorhythmischen Gruppierung, *quando repetuntur similes figure*, zu unterscheiden. Die Ausdrücke, die Johannes de Muris hierfür angibt, bleiben das ganze 14. und 15. Jahrhundert hindurch im Gebrauch, *color* für die Melodiewiederkehr, *talea* (frz. *taille* „Abschnitt")[4]) für die isorhythmische Periode. Was im „Libellus" ausdrücklich hinzugefügt wird: dieser Unterschied gelte nur für Motettentenores, versteht sich von selbst, da ja die anderen Stimmen melodisch frei gebildet sind. Als Beispiel diene der (unbezeichnete) Tenor zu *Trop ay dure — Par sauvage* (*Iv* 73). Er ist in der Handschrift mit regelmäßig wiederkehrenden, wahrscheinlich für rote Noten reservierten Lücken aufgezeichnet. Die Lehre von *color* und *talea* gestattet nun eine eindeutige Ergänzung des Fehlenden (durch [ ] bezeichnet), da sich der Rhythmus aus den Zusammenklängen ergibt:

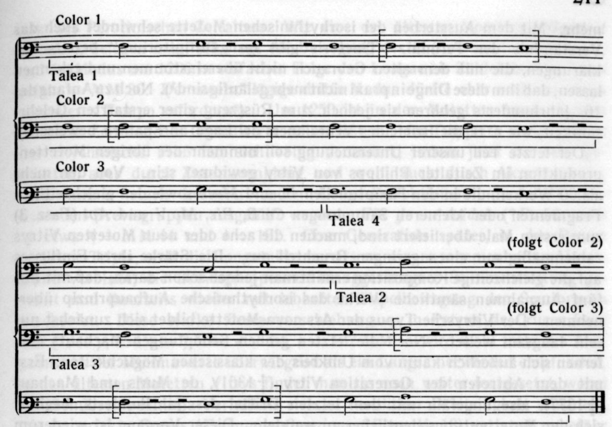
---

[1]) Zuletzt gab A. Orel eine Zusammenfassung der betreffenden Stellen im Beiheft 7 der DTÖ, 1920, S. 75ff.

[2]) So wird statt *similitudo* (wie C. S. III, 99a) zu lesen sein.

[3]) Egidius de Murino (Gilles de Morin) wird in den beiden alten Musikermotetten *Musicalis-Sciencie* (*Pic* 5) und *Apollinis-Zodiacum* (*Iv* 20, *Barc* 1, *Trém* 2, *Pad C* 3, *Str* 100) genannt (die Texte bei Coussemaker, Les harmonistes du XIVe s. 1889, 14f.). Der Ausdruck *ordinare* scheint außerhalb seines Traktates nicht vorzukommen. Nach den Beispielen bedeutet *tenor ordinatus* eine in lauter gleichen Werten (und Pausen) verlaufende Stimme (Gegensatz: *tenor mixtus*), wie sie sich bisher nur in einigen sehr frühen Motetten wie *Fauv* M_3 2, 12 und Vitrys **Douce playsence-Garison* findet (Marchettus von Padua (G. S. III, 186 b) bezeichnet als *cantus mixtus* die Verbindung von perfektem und imperfektem Modus). Die Kompositionsanweisung für den Superius (125a Z. 4—10) läßt noch die ältere Gewohnheit erkennen, die Oberstimmenperioden unter Umständen anders anzuordnen als die des Tenors (vgl. oben S. 198). Als weitere *subtilitas* wird anheimgestellt, den Superius im modus perfectus durchzuführen, offenbar zum imperfekten Modus der anderen Stimmen (ib. Z. 11ff.). Auch dies findet sich in älteren Werken, wie den S. 195 genannten drei Motetten, allerdings für den Motetus, der nach dem Traktat zuletzt zu komponieren wäre (Z. 15ff., *quintus* = in Quintlage). Wahrscheinlich liegt aber hier eine Verwechslung vor, denn beim *alius modus componendi motetos* (S. 128b) heißt die zuerst geschaffene Textstimme (*discantus*) richtig *motetus* und die zweite *triplum*. Die dort beschriebene Anordnung der Stimmen (Tenor in der Mitte, Motetus darunter) findet sich bisher nur in *Apollinis-Zodiacum* (vgl. u. S. 224), einer wohl ziemlich alten, berühmten Motette, zu der später ein Kontratenor und eine 2. Oberstimme (*Barc* 1) und dann nochmals zwei neue Oberstimmen (*Str* 110) hinzugefügt wurden, *qui ibi circumsonant triplum fulgendo ipsum triplum*. Eine abweichende Periodisierung des Kontratenors (125a Z. 11/10 v. u.) ist bis jetzt nicht belegt.

[4]) *taleata sive divisa* sagt Prosdocimus de Beldemandis (C. S. III, 248a, Z. 10).



Wie die Zusammenstellung S. 222ff. zeigt, decken sich in der Mehrzahl der bis jetzt bekannten älteren Motetten *color* und *talea* oder stehen im einfachen Verhältnis 1:n. Diesen Normalfall hatte Johannes de Muris bei seiner ursprünglichen Definition wohl im Auge. Später scheint der Sprachgebrauch nicht einheitlich gewesen zu sein[1]). Anonymus V (C. S. III, 379—398) aus der de Muris-Schule, von dem uns der wertvollste Musiktraktat des späteren 14. Jahrhunderts überkommen ist, erklärt Talea als isorhythmische Periode: *quando repetuntur eedem note sub eisdem figuris, sub diversis tamen vocibus* (III, 397b), Color jedoch: *quando repetuntur eedem voces sub diversis tamen figuris*, d. h., nach dem Beispiel zu urteilen, als Diminution bzw. Augmentation eines Tenorabschnitts[2]). Gerade diese Technik der Tenorentwicklung gewinnt denn auch in der nach-Vitryschen Motette bis zu Dufay hin besondere Bedeutung. In den oft beigefügten Canones, die den Tenoraufbau bestimmen, lassen sich beide Termini nachweisen. So heißt es z. B. in einer Chantilly-Motette[3]): ... *in qualibet talia, antequam pausetur, retroeatur per semi ab ultima ad primam ipsius tallie notam* ..., bei Billart zu einem Tenor *Salve regina*[4]): *Primus color dicitur bis, primo de modo perfecto, antequam reincipiat sequens color usw.*, oder in einer Motette von Dufay[5]): ... *tum modo primus color resumitur* ... u. dgl.

[1]) Vgl. „Ars discantus" (de Muris-Schule, C. S. III, 99a — gegen Ende lies: *quando non repetuntur nisi similes figure* ...) und Prosdocimus de Beldemandis (C. S. III, 225ff. und 247f.).

[2]) Das erste Beispiel (III, 398a) stammt wohl aus der verlorenen Motette auf Johann II. (1350—64), das zweite bringt die beiden ersten Perioden des sehr entstellten Tenors zu *Ida — Porcio* (*Iv* 9, *Trém* 3, *Ch* M 2, *Str* 122/3).

[3]) *Alpha vibrans — Cetus venit* (*Ch* M 5), Tenor *Amicum querit*

[4]) *Salve virgo — Vita via* (*O* 267), Tenor *Salve regina misericordie*

[5]) *O gemma lux — Sacer pastor* (*BL* 263, *O* 308), Tenor *Beatus Nicolaus*

mehr. Mit dem Aussterben der isorhythmischen Motette schwindet auch das Verständnis der Termini. Tinctoris gibt im „Diffinitorium" bereits Erklärungen, die mit dem alten Gebrauch nicht übereinstimmen und erkennen lassen, daß ihm diese Dinge in praxi nicht mehr geläufig sind[1]). Noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts gehören sie jedoch zum Rüstzeug einer erstarrten Gelehrsamkeit, wie z. B. die Briefe des Venezianers del Lago an Spataro beweisen[2]).

Der letzte Teil unserer Untersuchung soll nunmehr der übrigen Motettenproduktion im Zeitalter Philipps von Vitry gewidmet sein. Von den mehr als 60 Werken, die in den Hauptquellen *Iv* und *Mach* sowie den gleichzeitigen Fragmenten oder kleineren Sammlungen *Ca B*, *Pic*, *Mc V* und *Apt* (Fasz. 3) zum ersten Male überliefert sind, machen die acht oder neun Motetten Vitrys zahlenmäßig nur einen geringen Bruchteil aus. Die Stärke ihres Einflusses auf die gleichzeitige Komposition ermißt man jedoch schon daran, daß mit nur fünf Ausnahmen sämtliche Werke das isorhythmische Aufbauprinzip übernehmen. Der Vitrysche Typus der Ars nova-Motette bildet sich zunächst nur sehr langsam weiter. Noch die letzten großen Schöpfungen Machauts entfernen sich äußerlich kaum vom Umkreis der klassischen Möglichkeiten. Erst mit dem Abtreten der Generation Vitry († 1361), de Muris und Machaut († 1377), also ungefähr mit dem letzten Drittel des Jahrhunderts, beginnt sich der Motettentypus deutlicher zu wandeln. Dieser Vorgang ist wiederum mit einer Tempoverschiebung verbunden und das Aufrücken der Minima zur Bewegungseinheit nur der sichtbare Ausdruck dafür, daß sich Melodiestruktur, harmonischer und formaler Aufbau ebenfalls umbilden. Tempoverschiebungen dieser Art, die sich im Mittelalter schärfer und anschaulicher ausprägen als in irgendeiner anderen Epoche, setzen voraus, daß es für alle gleichzeitigen Kompositionen (im gleichen Takt) eine annähernd gleiche Grundbewegung gibt. Die freie Verfügbarkeit über das Zeitmaß im modernen Sinne wird man keinesfalls ohne genaue Prüfung in vergangene Epochen hineindeuten dürfen. Ein Anzeichen dafür, daß dergleichen für die mittelalterliche Musik nicht in Betracht kommt, bietet schon das ausnahmslose Fehlen von Tempovorschriften. Jeder Versuch, die Grundzeitmaße vergangener Musik metronomisch festzulegen, hat naturgemäß etwas Unverbindliches. Da aber hier vor allem auf einen zahlenmäßigen Ausdruck für die jeweiligen Verschiebungen abgesehen ist, leistet auch eine heutige Metronomisierung annähernd diesen Dienst, wenn sie nur in sich einheitlich bleibt. Das Aufrücken kleinerer Notenformen zu Zählwerten als eine Verschnellerung des Tempos bezeichnen, ist meist schief, trifft jedenfalls nicht das Wesentliche. Es handelt sich hierbei stets um eine Änderung des gesamten Bewegungscharakters, die sich in allen technischen Einzelheiten auswirkt. Der erste rhythmische Eindruck kann je nachdem als Schneller- oder Langsamerwerden erscheinen. Manchmal ist ein derartiger Vergleich jedoch überhaupt unmöglich oder sinnlos.

Den natürlichen Ausgangspunkt für unsern Zweck bildet die modale Rhyth-

---

[1]) C. S. IV, 180 u. 189

[2]) Bei G. Gaspari in: Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le prov. di Romagna 6, 1868, S. 27 u. 8, 1869, S. 97 (*talea*)

mik des Perotinischen Zeitalters. Wie eine der ältesten Motetten, **Gaudeat devocio*[1]), belegen mag, schwingt die Bewegung des 1. (und somit auch des 2. und 5.) Modus um 1200 in einfacher Folge von Longae als Zähleinheiten, | ungefähr = MM 80. Der zweischlägige dritte Modus dürfte eher noch ein etwas schnelleres Tempo erfordern[2]). Um 1250 ist in den Motetten frankonischen Stils das Zeitmaß der Grundwerte schon fast auf das Doppelte verlangsamt. Der rhythmische Fluß hat sich völlig verändert, indem jetzt die sehr gedehnten, aber durch Zusammenklang und wohl auch durch Akzentuierung noch immer stark hervortretenden Longa-Perfektionen mit leicht pulsierenden Brevisgruppen ausgefüllt werden. Für *Je me cuidoie* (**Ba* 52 usw.) ist etwa ■̩ = MM 44 und ■ = 132. Eine Generation später, in den Petrus de Cruce-Tripla, sind die Longatakte bereits zu einem schemenhaften Untergrund verblaßt, die Brevisgruppen zu klanggesättigter Stimmentfaltung gedehnt und ihrerseits wieder mit lebhafter Tripelbewegung der Semibreven durchsetzt. Diese starke Tempoverschiebung — in Petrus de Cruces *Lonc tans* (**Mo 7*, 254 usw.) etwa ■ = 54, ◆ = 162 MM — wird wohl trotz des Aufkommens der Minimawerte überwiegend als ein Langsamerwerden empfunden. In den ältesten Motetten Vitrys findet man sie noch weiter fortgesetzt, wobei das Semibrevis-Minima-Verhältnis sich zu deutlicher Dreiteiligkeit ausprägt. Die imperfekte Brevis (*Tribum — Quoniam*, **Fauv* M_3 18) verlangt ungefähr 60, die perfekte (*Douce playsence — Garison*, **Iv* 37) 40, die Semibrevis also übereinstimmend 120 MM. Für Vitrys reife Motetten wie *Tuba — In arboris* (**Iv* 24) verlangsamt sich das Tempo weiter bis auf etwa MM 42 für die imperfekte Brevis und 84 für die Semibrevis. Diese Zahlen gelten dann annähernd bis zu den letzten großen Motetten Machauts, die nur eine ganz geringe Dehnung erkennen lassen. Bei prolatio minor verschnellert sich natürlich die Bewegung, so daß die Komponisten der Ars nova über einen erheblich größeren rhythmischen Reichtum verfügen als die des 13. Jahrhunderts. Auch diese Tatsache unterstützt wiederum die Auffassung der frühen Ars nova als einer „klassischen" Epoche. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts geht trotz der Komplikation der Notenschrift die eigentliche Mannigfaltigkeit der Rhythmik, die auf der beziehungsreichen Übereinanderschichtung größerer und kleinerer Gruppen beruht, immer mehr in einem neutralen $^6/_8$-Takt (tempus imperf. c. prol. maj.) verloren. Gleichzeitig verlagert sich das rhythmische Pulsieren fast ganz in die Prolatio. Die einzige in Übertragung zugängliche Motette aus der Zeit um 1400, Tapissiers *Eya dulcis — Vale placens* (* *O* 322)[3]) erfordert für die perfekte Semibrevis etwa 50, für die Minima 150 MM. Eine tabellarische Zusammenstellung gibt daher folgendes Bild, wenn man sich auf den jeweils führenden Haupttypus der Motette beschränkt[4]):

---

[1]) Veröffentlicht von Fr. Ludwig, ZfM 5, 1923, 450

[2]) Etwa ■| = MM 88 z. B. für (*Chorus innocencium* —) *In Bethlehem* (**Ba* 44)

[3]) Stainer, Dufay and his Contemporaries, 1898, S. 187

[4]) Perfekte Werte sind durch einen Punkt bezeichnet, jedoch nicht die Brevis der Frankonischen Zeit und die Semibrevis bei Petrus de Cruce, da hier die Dreiteilung praktisch noch nicht durchgebildet ist. Vgl. oben S. 159 und 160.

Um 1200, Epoche Perotin: *Gaudeat devocio*	▀·= 80 (Longa)	Das Tempo der Grundwerte hat sich verlangsamt:
um 1250, Epoche Franko: *Je me cuidoie*	▀·= 44 (Longa) ■ =132	fast auf das Doppelte.
um 1280, Petrus de Cruce: *Lonc tans me sui*	■·= 54 ◆ =162	nochmals auf mehr als das Doppelte,
um 1315, Philipp von Vitry: *Tribum—Quoniam* *Douce playsence—Garison*	■.= 40 ■ = 60 ◆.=120	seit Franko aut das Dreifache,
um 1325, Philipp von Vitry: *Tuba—In arboris*	■ = 42 ◆.= 84	wieder um etwa ein Drittel
um1350, Guillaume de Machaut: *Felix virgo-Inviolata*	■ = 40 ◆.= 80	nur leicht gedehnt,
um 1400, Jean Tapissier: *Eya dulcis—Vale placens*	◆.= 50 ◆ (Minima) =150	nochmals fast auf das Doppelte.

Man ersieht hieraus, daß die Schwankungen sich sehr ungleichmäßig über den gesamten Zeitraum verteilen. Am stärksten bildet sich die Rhythmik in der Epoche Petrus de Cruce bis Philipp von Vitry um, bleibt dann eine Generation lang fast unverändert, gerät in einen langsam fortschreitenden Umformungsprozeß, um dann zur Zeit des jungen Dufay fast plötzlich wiederum eine neue Ordnung zu erfahren. Gerade dort, wo sich die rhythmischen Verhältnisse im Verlauf weniger Jahre stürmisch ändern, tritt am deutlichsten eine Epochengrenze hervor. Sie macht sich auch in den Handschriften schon dadurch bemerkbar, daß die Produktion der vorhergehenden Zeiten schnell veraltet und nur noch spärlich mit überliefert wird. Dies trifft gleichermaßen auf die ältesten Ars nova- wie auf die Dufay-Handschriften zu[1]), während sonst im allgemeinen die mittelalterlichen Quellen noch das Schaffen einer, eventuell auch zweier oder gar dreier vergangener Generationen in bestimmter Auswahl mitumfassen.

Den unmittelbaren symbolischen Ausdruck der herrschenden Rhythmik stellt die Notenschrift dar. Die Mensuralnotation des 14. Jahrhunderts scheidet sich entsprechend der angedeuteten Rhythmusentwicklung in zwei deutlich getrennte Stufen. Joh. Wolf hat sie zusammengefaßt, wodurch sich das Gesamtbild verwickelter gestaltet, als es die konkrete Einzelübertragung erfordert[2]). Für die Motetten der Epoche Vitry-Machaut ist zunächst grundlegend die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Gruppenbeziehungen: Modus, Tempus und Prolatio, alle drei perfekt und imperfekt. Die Melodik verläuft wesentlich in weitgeschwungenen Linien, kennt zwar den Umschlag der Modus- und Tempusmensur (rote oder weiße Noten), aber noch nicht die intrikate rhythmische Kleinarbeit mit Prolationswechsel und Synkopen innerhalb der Prolatio. Erst um die Mitte des Jahrhunderts beginnt die neue Balladentechnik Machauts auch in der Motette vereinzelte Spuren zu hinterlassen[3]). Vorher

---

[1]) Vgl. Ludwig, SIMG 6, 1905, 639.

[2]) Gesch. d. Mensuralnotation 1, Abschnitt II, und kürzer: Handbuch d. Notationskunde 1, 330—380. Daß bei notationstechnischen Fragen zunächst die Rhythmik der betr. Epoche und Gattung zu untersuchen sei, betonte bereits Fr. Ludwig, SIMG 6, 1905, 605.

[3]) Vgl. u. S. 229.

sind die Synkopationslehren praktisch bedeutungslos, da die seltenen Taktverschiebungen in den Unterstimmen weder für die Notation noch für die Übertragung Schwierigkeiten bringen. Für die aus dem 13. Jahrhundert übernommene Imperfektion und Alteration gelten die bekannten Regeln, die schon in der „Musica practica" des Johannes de Muris, soweit notwendig, erweitert wurden[1]). Diminution und Augmentation kommen noch nicht in Betracht. Umgekehrt beschränkt sich in der zweiten Epoche die Gültigkeit der Großgruppen Modus und Tempus immer mehr auf die langgedehnten Unterstimmen, während für die Oberstimmen durch Farben- und Formunterschiede, Synkopationspunkte und Vorzeichenwechsel ein neues System ausgebildet wird, um den engbegrenzten Einzelwirkungen gerecht zu werden, in denen das rhythmische Leben jetzt pulsiert. Das Schriftbild als Ganzes entfernt sich zunächst nicht wesentlich von der Anlage der frankonischen Handschriften. Triplum und Motetus stehen nebeneinander in zwei Kolumnen, die noch zu Lebzeiten Vitrys und Machauts sich zu zwei gegenüberliegenden Seiten ausdehnen. Die schriftliche Aufzeichnung ist von dieser rational außerordentlich durchgearbeiteten Musik nicht mehr wegzudenken und die Form so in sich verfestigt, daß die einzelnen Überlieferungen nur selten erheblicher voneinander abweichen.

Eine wichtige Neuerung gegenüber den Gepflogenheiten des 13. Jahrhunderts sei nicht übergangen: der Tonumfang und die Art der verwendeten Klangmittel ändern sich. Tenor und Kontratenor instrumental auszuführen, was für die Motette des 14. Jahrhunderts wohl als Regel galt, bedeutete nur die Fortführung einer längst vorhandenen Tradition. Auch das Heranziehen von Instrumenten in den Oberstimmen, wie es für die regelmäßigen, durch Pausen eingerahmten Motetuszwischenspiele von Vitrys *Adesto sancta Trinitas* (**Fauv* M_3 20) und Machauts *Quant en moi — Amour* (*M 1), für die textlosen Hoketi von *Musicalis sciencia — Sciencie* (*Pic* 5), für die drei- oder vierstimmigen Vorspiele von *Tuba — In arboris* (**Iv* 24, *Trém* 81), *O Philippe — O bone dux* (*Iv* 1) und Machauts *Christe — Veni creator* (M 21) sowie für die sehr ausgedehnten vierstimmigen textlosen Nachspiele zu *Impudenter — Virtutibus* (*Iv* 6 usw.) und *O canenda — Rex quem* (*Iv* 70, *Trém* 42) doch höchst wahrscheinlich ist, findet schon Vorbilder in den Instrumentalpartien von Motetten der Petrus de Cruce-Epoche[2]). Während dagegen der Umfang der Oberstimmen des 13. Jahrhunderts und ihre Aufzeichnung im Alt- oder Mezzodiskantschlüssel es so gut wie sicher erscheinen läßt, daß hier stets Tenöre verwandt wurden, erweitert sich schon in den frühesten Ars nova-Motetten der Triplumumfang über das bis dahin übliche a′ bzw. b′ hinaus auf c″, d″ und selbst e″, und zwar werden diese Töne nicht nur gelegentlich aus dem alten Normalumfang heraus erreicht, wie es auch in älteren Werken gelegentlich vorkommt, sondern die durchschnittliche Mittellage verschiebt sich entsprechend mit. Wenn auch je nach den Verhältnissen derartige Tripla oft genug von falsettierenden Tenören ausgeführt sein mögen, so haben doch die Komponisten bei einem

[1]) G. S. III, 296 b ff. = C. S. III, 109 a ff.
[2]) Vgl. oben S. 182.

Ambitus von (h) c' bis c'' (e'') und fast regelmäßiger Aufzeichnung im Diskantschlüssel zweifellos zunächst an Knabenstimmen gedacht[1]). Aus dem Jahre 1305 ist für die Pariser königliche Palastkapelle der erste Nachweis von sechs Kapellknaben erhalten[2]). Ein aufschlußreiches Reglement etwa aus der Mitte des Jahrhunderts spricht ausdrücklich davon, daß diese Knaben der königlichen Familie zur Verfügung stehen, um Motetten und Balladen zu singen[3]). Von Vitrys erhaltenen Werken verlangt nur das zweifelhafte *Vos pastores* (†*Fauv* M_3 6) noch eine Tenorstimme für das Triplum (f—f', Motetus a—a'). Alle anderen führen es bis c'' oder e'', †*Garrit — In nova*, **Tuba — In arboris* und *Cum statua — Hugo* verlangen auch für den Motetus einen Umfang von a (h)—c''. Wie aus der folgenden Besprechung und der Tabelle S. 222ff. hervorgeht, weichen die wenigen Motetten, die noch in alter Art für zwei Männerstimmen gedacht sind, zum größten Teil auch in anderen Zügen vom Normaltypus ab[4]). Auffallend oft, in 8 von 23 Werken, findet sich diese Besetzung bei Machaut, dürfte aber bei seinen zahlreichen Reisen und Auslandsaufenthalten meist aus äußeren Umständen abzuleiten sein[5]). Die neue Klangmischung der Ars nova-Motette, Knaben — Sänger — Instrumente, greift somit in Umfang und Farbe bedeutend über die Gewohnheiten der „alten Kunst" hinaus. Gasse de la Bigne beschreibt sie einmal in seinem Jagdbuch, wo das Gebell der Hunde, die den Hirsch gestellt haben, mit den Klängen der königlichen Kapelle verglichen wird[6]):

Adoncques il y a tella noise
Qu'il n'est homs, qui sur deux pieds voise,
Qui oncques ouyst tel melodie.
Car n'est respons ne alleluye
Et fust chantee en la chapelle
Du roy, qui est tres bonne et belle,
Qui si tres grant plaisance face,
Comme d'ouyr une tel chasse.
Les ungs vont chantant le motet,
Les autres font double hocquet,
Les plus grans chantent la teneur,
Les autres le contreteneur.
Ceulx qui ont la plus clere gueulle,
Chantent le trouble sans demeure,
Et les plus petits le quart double
En faisant la quinte surdouble . . .

---

[1]) Schon in *Fauv* *M_3 4 und *M_3 5 ist der Triplumumfang *c'—c''*, in *Fauv* M_3 16 der von Triplum und Motetus *c'—e''*.

[2]) M. Brenet, Les musiciens de la Ste-Chapelle du Palais, 1910, S. 12

[3]) a. a. O. S. 15ff. Auch veröffentlicht bei Vidier in: Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris 28, 1901, 344ff.

[4]) So *Iv* 8, 20, 26, 71 und *Pic* 5

[5]) *Mach M* *3, 5, 7, 8, 12, *16, *20, *23. Wenn Machaut den Altumfang gelegentlich bis *c''* (auch im Motetus) erweitert, so braucht darin nicht unbedingt ein Hinweis auf Knabenstimmen zu liegen.

[6]) Phebus des deduiz de la chasse etc., Druck von ca. 1507 (Staatsbibl. München), Blatt t III vo

Ist es zunächst nur das Triplum, das in höhere Klangregionen und damit zu Farbendifferenzierung und solistischem Hervortreten drängt, so greift diese Auflichtung des Klanges allmählich auch auf den Motetus über. Schon drei Werke Vitrys, mindestens aber das berühmte und offenbar sehr einflußreiche **Tuba — In arboris* scheinen auch für den Motetus Knabenstimmen zu erfordern (Umfang a—c'', Mittellage d'—a'). So liegt bereits hier der später sehr häufige Klangtypus von zwei Diskanten mit einer stützenden Instrumentalstimme vor. Bei Machaut findet man diesen Klang seltener[1]), unter den sonstigen Motetten aber besonders dort, wo auch andere Anzeichen auf jüngere Entstehung (nahe der Jahrhundertmitte) hinweisen[2]). In der zweiten Jahrhunderthälfte kommt zwar auch noch reine Männerstimmenbesetzung vereinzelt vor, doch wird das Diskantduett immer häufiger, um in der Epoche des jungen Dufay fast allein zu herrschen.

Die Motettentexte der Ars nova unterscheiden sich insgesamt von denjenigen Vitrys durch ihren Mangel an persönlicher Prägung. Offenbar war die Gebundenheit des mittelalterlichen Daseins noch viel zu übermächtig, als daß Persönlichkeiten kleineren Formats es vermocht hätten, aus ihr herauszutreten und als abgesonderte „Künstler" ihre Auseinandersetzung mit der geistigen, religiösen und gesellschaftlichen Ordnung in der Form eines Kunstwerks zu vollziehen. Was die Formulierung und Mitteilung von Gehalten in der Motette angeht, so steht Vitry für seine Zeit völlig isoliert da. Mit Machaut kommt zudem sehr bald eine Generation auf, die andere Ziele verfolgt und einen neuen Traditionszusammenhang begründet, ohne das ihr fremdartige Schaffen Vitrys darin aufzunehmen — so gerät er schnell in Vergessenheit. Die lateinischen Motettentexte sind, soweit die erhaltenen Quellen zeigen, durchweg sachlich-zweckhaft und stellen im allgemeinen nichts weiter dar als mehr oder weniger gelungene dichterisch-handwerkliche Arbeit. Texte auf bestimmte Heilige bilden die erste Hauptgruppe. Meist wird das Legendarische mit einer Anrufung um Hilfe bei bestimmten Bedrängnissen oder allgemein mit Betrachtung und Gebet verknüpft. Noch immer steht die Marienmotette im Vordergrund, wenn auch nicht mehr so ausschließlich wie im 13. Jahrhundert[3]). Vereinzelt treten daneben National- und Lokalheilige auf, wie König Ludwig (*Flos ortus — Celsa cedrus*, *Iv* 15, *Ca B* 9, *Trém* 95), St. Quintinus (*Martyrum — Diligenter*, *Mach* M 19, *Iv* 16, *Trém* 51) und die hl. Ida (*Ida — Porcio*, *Iv* 9, *Trém* 3, *Ch* M 2, *Str* 122/3). Historisch am aufschlußreichsten sind sodann die Huldigungsmotetten an prominente Persönlichkeiten. Fast alle französischen Könige des 14. Jahrhunderts sind hier bedacht[4]),

---

[1]) Ausgeprägt nur in M 15 und 19 (Umfang (*a*) *c'—c''*), während der Motetus z. B. in M *4, 6, 9, 10, 13 hin und wieder aus der Altlage heraus bis *c''* aufsteigt.

[2]) In *Iv* 6, 11, 15, 36, 67 und den sicher jüngeren Motetten *Iv* 1, *7, 9, 21, 30. Vgl. u. S. 229.

[3]) *Iv* 6, *7, 18, 21, 31; *Mach* *M 23; *Mc V* 4 (? Fragment)

[4]) Erhalten sind Motetten auf Ludwig X. (1314—16) und Philipp V. (1316—22) (frç. 571, *Fauv* *M_3 9 und 10), Philipp VI. (1328—50) (*Iv* 1) und Karl V. (1364—80) (*Ch* M 6, *Str* 10 — nicht etwa auf den deutschen Kaiser Karl IV., wie H. J. Moser, Gesch. d. deutschen Mus. I^4 (1926), 403 annimmt). Ferner wissen wir von Motetten auf Karl IV. (1322—28, vgl. Philipp von Caserta, C. S. III, 118b, womit nicht das Stück auf Karl V. gemeint sein kann, da von den *magistri antiqui* die Rede ist) und Johann II. (1350—64, vgl. C. S. III, 397bf.).

einflußreiche Aristokraten wie Gaston Phoebus[1]), ein Bischof (Wilhelm de Trie) von Reims[2]), Päpste wie Johann XXII. und Klemens VI.[3]). Auch König Robert von Neapel (1309—1343) begegnet in dieser Reihe, musikgeschichtlich eine beachtenswerte Tatsache. Der Motetus *Rex quem metrorum depingit prima figura* (mit dem Akrostichon *Robertus*) ist ganz in Hexametern verfaßt, also wohl in der humanistischen Umgebung des Königs entstanden[4]). In einigen Fauvel- und früheren Ars nova-Motetten finden sich zwar gelegentlich Hexameter als klassische, meist Ovid-Zitate[5]), doch herrscht sonst durchweg das Prinzip der Silbenzählung und in der lateinischen Motette meist der Zehnsilbler. Am Hof der Anjous, wo seinerzeit Adam de la Halle gewirkt hatte, kannte man demnach die modernste französische Musik. So ergibt sich eine interessante Beziehung zu Marchettus von Padua, dessen „Pomerium musice mensurate" demselben König Robert gewidmet ist[6]). — Seltener finden sich daneben Motetten allgemein-betrachtenden, moralisierenden und rügenden Inhalts[7]), einmal auch eine Poetik in Gedichtform[8]), ferner zwei Musikermotetten, deren Texte schon Coussemaker herausgab[9]). Die französische Motette beschränkt sich inhaltlich auf einen viel engeren Umkreis, nämlich fast ausschließlich auf die Erotik in der unpersönlich-künstlichen Weise der „seconde rhétorique". Ihr Hauptmeister ist Guillaume de Machaut, bei dem

[1]) *Iv* 2, 4 und *Ch* M 9

[2]) *Mach* M 18

[3]) *McV* 1 und *Iv* 51 (*Trém* 24). Leider fehlt das Triplum der ersten Motette in *Mc V*, doch weist der Tenor *Valde honorandus est beatus Johannes* in Verbindung mit dem Motetus wohl eindeutig auf den durch seine Bulle von 1324/25 auch musikgeschichtlich bekannten Papst (vgl. F. Ludwig, AfM 7, 1925, 432). Der Motetus lautet (nach einer Kopie von Prof. J. Wolf):

Per grama protho paret Enema constancie Romanorum, quo claret Iam decus ecclesie.	Regi nato Maria Placuit sic mittere Largitione dya Radium phox supere.
Tellus ovans satorem Tollat sapientie, Catholicorum florem Genitum progenie.	Vere manet electus Non a kari (?) nomine Omni bonoque tectus Propinanti numine.

Summe vivens benignus
Christo sic opifice
Pontificali dignus
Sublimatur apice.

[4]) Vgl. W. Götz, Rob. v. N., seine Persönlichkeit u. sein Verhältnis z. Humanismus, 1910. Der Triplumanfang von *Iv* 70 (*Trém* 42) ist zu emendieren in: *O canenda vulgo per computa.* Der Motetus lautet:

Rex quem metrorum depingit prima figura,
Omne tenens in se quod dat Natura beatis,
Basis iusticie, Troianus Iulius ausu,
Ecclesie tutor, Machabeus et Hector in arma,
Rura colens legum, scrutator theologie,
Temperie superans Augustum, — — (verderbt)
Virtutes cuius, mores, genus actaque nati
Scribere non possem, possint super ethera scribi.

[5]) So in *Fauv* M_3 7, 16 und bei Vitry (*Fauv* M_3 *18, 22 und **Iv* 28)

[6]) G. S. III, 122

[7]) *Iv* 11, 26 sowie anscheinend auch die Fragmente *Ca B* 7 und 12

[8]) *Iv* 71 (*Trém* 93)

[9]) *Pic* 5 und *Iv* 20 usw. Vgl. Coussemaker, Les harm. du XIV[e] s. S. 14f.

sie auch zahlenmäßig über die lateinische Dichtung überwiegt (15 französische, 6 lateinische und 2 gemischtsprachige Motetten). Im übrigen Repertoire der Vitry-Zeit finden sich bis jetzt nur 10 rein französische Doppelmotetten[1]) und eine mit lateinischem Motetus[2]), der sich aber ebenso wie in zwei entsprechenden Fällen bei Machaut[3]) inhaltlich eng an das Triplum anschließt. Mit dem Vordringen der Balladenkomposition nimmt die Pflege der französischen Motette immer mehr ab. Unter den 13 Motetten in *Ch* ist sie noch dreimal vertreten, in den Handschriften der Dufay-Zeit bereits gänzlich verschwunden, während die lateinische Motette im Sinne des 14. Jahrhunderts dort eine bedeutende Nachblüte erlebt.

Wenn wir uns schließlich der formal-musikalischen Seite der Ars nova-Motette neben und nach Vitry zuwenden, so eröffnet sich damit ein weites Feld für formale Beobachtungen aller Art. Gerade dort, wo die Motette nicht mehr, wie bei Vitry, von einer starken und eigenartigen Persönlichkeit getragen wurde, sondern wieder zu einer zunftmäßigen Angelegenheit zurücksank, mußte ihre rationale Seite als überspitzte Konstruktivität immer mehr hervortreten. So wird bei den jüngeren Generationen die *subtilitas* zur Parole, die raffinierte formale Durchbildung und Verfeinerung der klanglichen Einzelwirkung. *Magistri nostri antiqui prius intellectum musicalem habuerunt, licet hoc satis grosso modo* . . . sagt Philipp von Caserta gegen Ende des Jahrhunderts (C. S. III, 118) und meint damit, wie die Beispiele zeigen, Vitry und die ältesten Ars nova-Musiker. Inzwischen habe man aber Fortschritte gemacht *post modum subtiliorem* und sei dazu gekommen, die Motettenkunst *magis subtiliter* auszuüben. Mit Rücksicht auf den Mangel an Editionen sei hier auf Einzelheiten nicht allzu weit eingegangen, sondern das erhaltene Material der Epoche Vitry-Machaut nur in große Gruppen zusammengefaßt. Nach dem isorhythmischen Bauplan ergeben sich zunächst zwei Haupttypen, die beide schon bei Vitry vorkommen. Entweder wird ein Abschnitt unverändert mehrmals isorhythmisch wiederholt, wie in Vitrys **Tribum — Quoniam*, oder es schließt sich an die ersten Hauptperioden ein genau entsprechender, verkürzter zweiter Teil an, bei dem in der Regel jede Tenornote auf die Hälfte bzw. ein Drittel diminuiert und in den Oberstimmen eine Bewegungssteigerung nebst Hoketus eingeführt wird. Über das zeitliche Verhältnis dieser beiden Typen läßt sich noch nichts Bestimmtes ausmachen. Anscheinend bestehen sie für die Epoche Vitry-Machaut gleichmäßig nebeneinander, sind auch zahlenmäßig sowohl bei Machaut wie unter den anonymen Werken annähernd gleich stark vertreten.

Zum ersten, einfachen Typus gehören einige der ältesten Werke, in denen die Textstrophen noch mit den isorhythmischen Perioden übereinstimmen[4]): die verbreitete Motette *Fortune mere — Ma doulour* (*Iv* 67, *Ca B* 10, *Pic* 3, *Trém* 78, verlorene Handschrift von 1487)[5]), *Amer amours — Durement* (*Iv* 72, *Pic* 1,

[1]) Außer Vitrys *Douce-Garison* (**Iv* 37) *Iv* 30, 36, *40, 41, 67, 72, 73, 75 und wohl auch das Fragment *Ca B* 8

[2]) *Iv* 31

[3]) *Mach* M 12 und 17

[4]) Zu den Motetten Machauts vgl. u. S. 226.

[5]) AfM 7, 184

Trém 12), wo der zweite Color in die Unterquint transponiert ist, und die fragmentarisch erhaltene Huldigung an Papst Johann XXII. (*Mc V* 1); dann auch anscheinend die Fragmente *Ca B* 12 und *Mc V* 4 sowie die dreistimmigen französischen Motetten *Iv* 36, 41 und 75 (= *Trém* 99, 63 und 32), schließlich die vierstimmigen Werke *Iv* 11 (*Trém* 22) und 73. Die letztgenannte Motette (*Trop ay dure — Par sauvage*) ist sehr regelmäßig gebaut: nicht nur entsprechen die 4 Textstrophen genau den isorhythmischen Perioden[1]), sondern auch die rhythmischen Werte der Oberstimmen wiederholen sich bis auf die kleinste Einzelheit in jedem Abschnitt. Eine solche strenge Isorhythmie wird im allgemeinen erst für die nach-Vitrysche Zeit zur Regel, wo an Stelle der weitgeschwungenen alten Melodik immer mehr kleine Detailwirkungen mit intrikater Rhythmik und kurzatmigen Bewegungsimpulsen treten, die dann in allen Perioden genau nachgebildet werden. Vereinzelt findet man jedoch strenge Isorhythmie auch in Werken der ersten Jahrhunderthälfte, so außer in *Iv* 73 z. B. in *Iv* 26, 31, 41, *Mach* M 13 und 15, sowie mit nur ganz wenigen Freiheiten z. B. in *Iv* 2 und *Mach* *M 4. Schließlich sei eine ebenfalls streng isorhythmische, aber doch wohl ältere Motette vom ersten Typus genannt, die als Gegenbeispiel zeigen mag, wohin das klassische Ideal des rational durchsichtigen Aufbaus führt, wenn es von einem vermutlich provinziellen Nachahmer mit der alten, handwerklichen Gesinnung übernommen wird. Es handelt sich bei der Musikermotette *Pic* 5 mit Rücksicht auf die aufgezählten Namen (ein Thomas von Douai an der Spitze!)[2]) wahrscheinlich um eine nordfranzösische Lokalschöpfung, die auch die alte Männerstimmenbesetzung beibehält, aber technisch die modernen Errungenschaften aus Paris übernimmt. Die erste Periode lautet:



[1]) Zum Tenor vgl. oben S. 210 f.
[2]) Coussemaker, Les harm. du XIVe s. S. 14



In dieser flachen Harmlosigkeit geht es weitere sechs Perioden fort. Der Semibrevis-Hoketus im achten Großtakt dürfte im allgemeinen wohl auf frühe Entstehung deuten, da er nur bei schnellerem Tempo wirksam wird. Man findet ihn ausgeprägt z. B. in Vitrys *Cum statua — Hugo* (*Iv* 22, *Ca B* 3[1]), *Trém* 4), in *Iv* 18 (*Trém* 5), *Iv* 36 (*Trém* 99) und *Mach* *M 1, während er in *Iv* 11 (*Trém* 22) und 73 innerhalb der lebhafteren, übrigens ziemlich seltenen[2]) prolatio minor vorkommt. Ebenso scheint das gänzliche Fehlen einer Hoketuspartie, wie es bei mehreren Werken Vitrys auffällt[3]), durchweg auf die Frühzeit der Ars nova zu verweisen. Es handelt sich hierbei, von drei abseits stehenden Motetten abgesehen[4]), um *Iv* 40, 67, 72 und *Ca B* 12.

Der zweite, zweiteilige Typus, dem die Mehrzahl der Vitryschen Motetten angehört, umfaßt wiederum alte Werke wie *Iv* 18 (mit gleichem musikalischem wie Textbau) und *Iv* 40 (ohne Hoketus), die streng isorhythmischen *Iv* 26 und 31, die Fragmente *Ca B* 7 und 8, sowie vier vierstimmige lateinische Motetten, *Iv* 2, 6, 15 (nur in *Ca B* 4st.) und 70. Die folgende Tabelle gibt für alle, auch die bisher noch nicht besprochenen Motetten des Repertoires *Iv* — *Mach* usw. die nächstliegende formale Charakteristik.

Spalte 1 ist alphabetisch nach den Triplumanfängen geordnet. * verweist beim Textanfang auf Textedition, bei der ältesten oder Hauptquelle in Spalte 2 auf vollständige Ausgabe mitsamt der Musik. Für alles Nähere, auch die sonstigen Quellen, Unterschiede der Überlieferung, Zitate u. dgl. wolle man die Handschriften-verzeichnisse AfM 7, 188 usw. vergleichen. In Spalte 3 bedeutet die bloße Angabe der Stimmenzahl gleichzeitig, daß Triplum und Motetus in alter Art für Männerstimmen gedacht sind. † verweist auf Diskantumfang (c′ (h,a)—c″ (d″, e″)) für das Triplum, †† desgl. auch für den Motetus. Zur Abgrenzung, die manchmal zweifelhaft bleibt, vgl. oben S. 215f. Spalte 4 gibt die Zahl der isorhythmischen Perioden im Tenor, > verweist auf Diminution des 2. Teils, ⁰ auf eine Hoketuspartie in der betr. Periodengruppe, ein vorgesetztes I auf eine außerhalb der Isorhythmie stehende Instrumental-, V auf eine ebensolche, durchtextierte Vokaleinleitung. In Spalte 5 ist die Länge der einzelnen Tenorperiode nebst Mensur (p und i für den Modus) verzeichnet, beim zweiteiligen Typus auch die Mensur der diminuierten Perioden (durch / getrennt). Zu Spalte 6 (Verhältnis von Color und Talea) vgl. oben S. 210, das dortige Beispiel ist hier als 3C=4T bezeichnet.

---

[1]) Die Überlieferung *Ca B* spaltet den Semibrevis-Hoketus in zwei Minima-Hoketen auf.
[2]) Am häufigsten bei Machaut (M 7, 8, *11, *16, 19), sonst nur *Iv* 4, 11, 41 und 73
[3]) *Fauv* M_3 *18, *20, 22, *Iv* *28 und *37
[4]) *Iv* 20, *Mach* *M 16 und *Apt* 33, vgl. u. S. 224f.

Textanfang	Älteste od. Hauptquelle	Stimmenzahl	Zahl der (Tenor-)Perioden	Länge und Mensur einer Periode	Color und Talea
Almifonis Rosa	*Iv* 18	3†	V + °4 > °4[1]	9 i Θ/Θ	C = 4 T
Altissonis In principes	*Iv* 2	4†	4 > °4[2]	11 i Є/Є	C = 4 T
*Apollinis *Zodiacum	*Iv* 20	3	6	8 p Є	C = 2 T
*Apta caro *Flos virginum	**Iv* 7	4††	I + °3[1]	9 p Θ	2 C = 3 T
*Bone pastor *Bone pastor	*Mach* M 18	3†	4 > °4[1]	8 p Є/Θ	C = 2 T
*Christe *Veni creator	*Mach* M 21	4†	I + °4 > °4	10 p Є/Θ[17]	C = 4 T
*Colla iugo *Bona condit	**Iv* 28	3†	7½ > 7	6 i Є/Є[3]	2 C = 6½ T
Cum statua *Hugo, Hugo	*Iv* 22	3††	9 (=7 + °2)[1][4]	5 p Є[4]	C = 3 T
*Dantur officia *Quid scire	*Iv* 8	3	°(nicht isorh.)		
Febus mundo *Lanista	*Iv* 4	3†	°3	16 p C	(mel. frei)
*Felix virgo *Inviolata	**Mach* M 23	4	V + 3 > °3[5]	(6 p + 9 i) Є/6 Θ + 9 Є	C = 3 T
*Firmissime *Adesto sancta	**Fauv* M_3 20	3†	8 (>) 8[6]	9 i Є/6 Є	C = 8 T
*Flos ortus *Celsa cedrus	*Iv* 15	4††	3½ > °3½[7]	12 i Є/Є	2 C = 3½ T
*Fons tocius *O livoris	*Mach* M 9	3†	V + °9[1]	5 p Є	2 C = 3 T
*Garrit Gallus *In nova	*Fauv* M_3 22	3††	6[1]	(5 p + 5 i) Є	C 3 T
Ida Capillorum *Porcio nature	*Iv* 9	4††	4 > 4 > 4 > 4[8]	6 p Є/i Є/Θ/Є[8]	C = 4 T
Imperatrix O Maria	*Apt* 33	3	(nicht isorh.)	—	—
Impudenter Virtutibus	*Iv* 6	4††	V + 5 > °5	9 i Є/Є	C = 5 T
In virtute Decens carmen	*Iv* 71	4	(3½ (>) °7)[9]		
*Martyrum *Diligenter	*Mach* M 19	3††	V + °5	7 p O	2 C = 5 T
*Musicalis *Sciencie	*Pic* 5	3	°7[10]	(4 p + 6 i) Є	C = 7 T
O canenda *Rex quem	*Iv* 70	4†	8 > °4	6 i Є/Є	C = 4 T
*O Philippe *O bone	*Iv* 1	4††	I + °4	15 p Є	?[11]
Petre clemens Lugentium	*Iv* 51	3††	V + °7	16½ i Θ	(mel. frei)

[1]) Strophenbau des Textes stimmt mit der isorhythm. Gliederung überein (vgl. S. 200).
[2]) Oberstimmen fast streng isorhythmisch
[3]) Motetus: 4 p Є; im 2. Teil Oberstimmenperiode = 2 Tenorperioden
[4]) Oberstimmen: 2× 5 p Є + 2½× 10 p Є + 2× 5 p Є
[5]) Oberstimmen: 3 × 18 i Є + 3 × 18 Є, Tenor und Kontratenor stets komplementär im perfekten und imperfekten Modus
[6]) Oberstimmen nicht isorhythmisch
[7]) Oberstimmen: 7× 6 i Є + 3½× 12 Є
[8]) Oberstimmen: 2 × 12 p Є + 2 × 12 i Є + 2 × 12 Θ + 2 × 12 Є, Motetus in den beiden letzten Diminutionen nicht mehr isorhythmisch
[9]) Nur Oberstimmen isorhythmisch (vgl. u. S. 224), Tenor u Kt. 3 lo |
[10]) Oberstimmen streng isorhythmisch

Textanfang	Älteste od. Hauptquelle	Stimmenzahl	Zahl der (Tenor-)Perioden	Länge und Mensur einer Periode	Color und Talea
Post missarum Post misse	*Iv* 11	4††	°4	14 p C	C = 2 T
*Rachel plorat *Ha fratres	*Iv* 26	3	3 > °3[10]	12 i Є/Є	C = 3 T
*Tribum *Quoniam secta	**FauvM*$_3$18	3†	V + 12[12]	6 i Є[12]	C = 6 T
*Tuba *In arboris	**Iv* 24	3††	I + 3 > °3	(9 i + 2 p) Є/9 Є + 2 Θ	C = 3 T
*Tu qui gregem *Plange	*Mach* M 22	4	V + °3½	12 p Є	2 C = 3 T
*Vos quid *Gratissima	**Iv* 13	4†	6 + °7½[1])[13]	5 p Є/3 p Є[13]	C = 6 (7½) T
Zolomina Nazarea	*Iv* 21	3††	°4[1]	9 p Θ	3 C = 4 T
(. . . .) O flos florens	*McV* 4	3 (?)	5	(7 p Є ?)	?
(. . .) *Per grama	*McV* 1	3 (?)	°5[1]	12 i Є	3 C = 5 T
(. . .) Fors perversa	*Ca B* 7	3 (?)	I (?) + 2 > °2	19 i Є/Є	C = 2 T
(. .) — (. .) Ten. Neuma	*Ca B* 12	3 ††	4	13 p Є	C = T

(Französische Texte)

Textanfang	Älteste od. Hauptquelle	Stimmenzahl	Zahl der (Tenor-)Perioden	Länge und Mensur einer Periode	Color und Talea
*Amer amours *Durement	*Iv* 72	3†	V + 6[1]	9 i Є	C = 3 T
*Amours qui *Faus Semblans	*Mach* M 15	3††	°4[1])[10])[17]	10 p Є	C = 4 T
A vous vierge Ad te virgo	*Iv* 31	3†	°3 > °3[10]	11 i Є/Є	2 C = 3 T
*Aucune gent *Qui plus	*Mach* M 5	4	4 > °4[14]	4 i Θ + 6 i Є/4 Θ + 6 Є	C = 4 T
*Dame je sui *Fins cuers	*Mach* M 11	3†	(nicht isorh.)	—	—
*De bon espoir *Puisque	**Mach* M 4	3†	3 > °3[2]	17 i Є/Є	2 C = 3 T
*Douce playsence *Garison	**Iv* 37	3†	4 (>) 4	4 p Θ + 6 i Є/3 Θ + 6 Є	C = 4 T
Fortune mere Ma doulour	*Iv* 67	3††	5[1]	12 i Є[20]	2 C = 5 T
*Hareu hareu *Helas ou sera	*Mach* M 10	3†	6 > °6[15]	4 p Є/Θ[15]	C = 6 T
*Helas pourquoy *Corde mesto	*Mach* M 12	3	°9[1])[16]	6 p Є	C = 3 T
*He mors *Fine amour	**Mach* M 3	3	3½ > °3½	11 i Є/Є	C = 3½ T
* J'ay tant *Lasse je sui	*Mach* M 7	3	°3 > °3[1]	19 i C/C	2 C = 3 T
L'amoureuse En l'estat	*Iv* 75	3†	°6[1]	8 p Є	C = 3 T

[11]) In *Iv* nur „Solus Tenor" erhalten
[12]) Oberstimmen 3 × 24 i Є
[13]) Oberstimmen: 3 × 10 p Є + 4 × 6 p Є
[14]) Oberstimmen: 4 × 8 i Θ + 4 × 8 Θ, Tenor und Kontratenor stets komplementär im zwei- und dreiteiligen Modus
[15]) Oberstimmen: 3 × 8 p Є + 3 × 8 Θ
[16]) Oberstimmen: 3 × 18 p Є

Textanfang	Älteste od. Haupt-quelle	Stimmen-zahl	Zahl der (Tenor-)Perioden	Länge und Mensur einer Periode	Color und Talea
*Lasse comment *Se j'aim	**Mach* M 16	3	(nicht isorh.)	—	—
*Maugré mon cuer *De ma dolour	*Mach* M 14	3†	^{0}4[1])	10 p Є	3 C = 2 T
Mon chant Qui doloreus	*Iv* 36	3††	^{0}5	8 p Θ	3 C = 5 T
Par maintes fois (. . .)	*CaB* 8	3(?)	(?) > ^{0}(?)	?	?
*Quant en moi *Amour	**Mach* M 1	3†	^{0}6 > ^{0}6[1])[18])	6 p Θ/Θ[18])	C = 6 T
*Quant vraie *O series	*Mach* M 17	3†	6[1])	(6 p + 2 i) Є	C = 3 T
*Qui es promesses *Ha Fortune	*Mach* M 8	3	12[19])	3 p C[19])	C = 4 T
Si enseignament De tous	*Iv* 41	3	^{0}5[1])[10])	9 p O	4 C = 5 T
*S'il estoit *S'amours	*Mach* M 6	3††	3 + 3[1])	5 p Є / 5 p Є	C = 3 T
Se paour Diex tant	*Iv* 40	3	4 > 4	9 i C / C	C = 2 T
Tant a soutille Bien pert	*Iv* 30	3††	^{0}6[1])	5 p Θ	C = 6 T
*Tant doucement *Eins que	*Mach* M 13	3†	^{0}4[1])[10])	14 i Є	C = 4 T
Trop ay Par sauvage	*Iv* 73	4†	^{0}4[1])[10])	9 p O	3 C = 4 T
*Trop plus *Biauté paree	**Mach* M 20	3	(nicht isorh.)	—	—
*Tous corps *De souspirant	**Mach* M 2	3†	4 (>) ^{0}4	8 p Є / 10 Є	C = 4 T

Wie die Tabelle zeigt, ist die formale Mannigfaltigkeit der Motette des ausgehenden 13. Jahrhunderts jetzt auf den Generalnenner Isorhythmie gebracht. Nur ganz vereinzelte Werke weichen davon ab oder gestalten den isorhythmischen Bauplan auf ungewöhnliche Weise aus. In zwei Motetten wirken noch Traditionen des 13. Jahrhunderts nach: *In virtute — Decens carmen* (*Iv* 71, *Trém* 93) baut ein isorhythmisches Oberstimmenpaar ($3^1/_2$ (>) ^{0}7) über einem in alter Art modal durchlaufenden Tenor und Kontratenor (3 lo |) auf, wobei jedoch die beiden ersten Longae jeder Unterstimmengruppe imperfekt, die dritte nebst der Pause perfekt sind. Klanglich handelt es sich um Männerstimmen, ebenso wie in der altertümlicheren Musikermotette *Apollinis — Zodiacum* (*Iv* 20 usw.). Sie ist zwar isorhythmisch, stellt aber nicht in der üblichen Art ein Oberstimmenduett dem Tenor, sondern wie im Petrus de Cruce-Typus ein lebhaftes solistisches Triplum den beiden ruhigen Unterstimmen gegenüber, deren tiefere hier ungewöhnlicherweise der Motetus ist. Gehören somit diese beiden Werke wahrscheinlich der Frühzeit der Ars nova an, so sind zwei weitere ebenfalls abweichende wegen der Texte um die Jahrhundertmitte zu

[17]) Imperfekt notiert, aber ternäre Gruppen
[18]) Oberstimmen: 3 × 12 p Θ + 3 × 12 Θ
[19]) Oberstimmen: 4 × 9 p C
[20]) Motetus 8 p Є

datieren[1]). *Febus mundo — Lanista* (*Iv* 4) benutzt statt eines breitgezogenen instrumentalen Tenors eine zwar isorhythmische, aber melodisch freie Textstimme, so daß der dreistimmige Klang sich mitunter dem Konduktentypus nähert. In *Petre clemens — Lugentium* (*Iv* 51, *Trém* 24) ist der isorhythmische Tenor zwar instrumental, aber anscheinend eine freie, harmonische Stützstimme für das Duett der beiden Diskante. Auch die melodischen Imitationen zwischen ihnen weisen darauf hin, daß sich in Avignon französische und italienische Anregungen vermischen. Die 7taktige Einleitung möge zur Veranschaulichung dienen:



Aus Avignon stammen wohl auch die beiden nicht isorhythmischen, klanglich jedoch ganz im französischen Motettenstil gehaltenen Werke *Dantur officia — Quid scire* (*Iv* 8, *Apt* 32, *Str* 73) und *Imperatrix — O Maria* (*Apt* 33). Das französische Quodlibet *Je comence ma chancon — Et je seray li segons* (*Iv* 78, *Mc V* 5, *Trém* 82) zu dem in *Mc V* 6 anscheinend ein fragmentarisches Gegenstück vorliegt, wird man jedoch kaum noch als Motette bezeichnen können, da die verschiedenen „cris de Paris" in den Oberstimmen nebst einigen Instrumentalzwischenspielen ganz frei aneinandergereiht sind und der Tenor nur eine harmonische Stützstimme darstellt. Die drei nicht isorhythmischen Motetten Machauts (Nr. 11, *16 und *20) sind die letzten Vertreter des alten, schon in der frankonischen Epoche aufgekommenen Typus mit eigenrhythmischem französischem Tenor, dessen Aufbau die Motettenform bestimmt[2]). *Fins cuers dous* (Tenor zu Nr. 11) ist ein wohl instrumental gedachtes, nicht ganz regelmäßiges Virelai, *Pourquoi me bat* (Nr. 16) ein unregelmäßiges, *Je ne sui mie* (Nr. 20) ein regelrechtes Rondeau. In Gesamtklang und Oberstimmen-

[1]) AfM 7, 192
[2]) Vgl. oben S. 161 ff.

rhythmik unterscheiden sich die Werke nicht von den übrigen Motetten Machauts.

Da das dichterische und musikalische Gesamtwerk Guillaume de Machauts in einer Reihe vorzüglicher Handschriften erhalten ist, bietet sich hier die seltene Gelegenheit, das Schaffen eines mittelalterlichen Musikers vollständig zu überschauen. Für die Motetten ergibt sich daraus, daß Machaut den isorhythmischen Typus von vornherein fertig übernahm, also erst als Komponist auftrat, nachdem Vitry seine bahnbrechenden Werke bereits geschrieben hatte. Die drei Motetten mit eigenrhythmischen Tenores bedeuten nur ein Zurückgreifen auf einen älteren Typus, der nicht auf der Entwicklungslinie zum isorhythmischen hin liegt. In den Handschriften f. fr. 1584, Vogüé und f. frç. 22546 ist die Reihenfolge der Aufzeichnung die gleiche, geht also wohl auf Machaut selbst zurück. Sie gliedert sich in zwei Hauptgruppen: die französischen Werke Nr. 1—17, nur einmal durch ein lateinisches (Nr. 9) unterbrochen, und die lateinischen Nr. 18—23 mit dem französischen Einschub Nr. 20. Ob und wie die Gruppen in sich geordnet sind, sei hier nicht näher untersucht. Sehr wahrscheinlich sind jedoch die beiden Anfangsstücke auch die ältesten Motetten Machauts: Nr. 18 ist auf 1324 datierbar[1]) und zeigt ebenso wie Nr. 1 eine auffällige Übereinstimmung von Isorhythmie und Textstrophenbau, wozu bei Nr. 1 noch die Verschiedenheit von Tenor- und Oberstimmenperioden sowie der ältere Semibrevis-Hoketus (bei prol. maior) hinzukommt. Umgekehrt sind die großen vierstimmigen lateinischen Motetten Nr. 21—23 wahrscheinlich die spätesten, da Nr. 23 wohl im Jahre 1356 entstanden[2]) und mit den beiden anderen stilistisch nahe verwandt ist. Stärker als bei seinen Zeitgenossen steht bei Machaut die französische Motette mit ihren erotisch-rhetorischen Texten im Vordergrund, schon dies ein Anzeichen, daß seine Kunst keineswegs eine bloße Fortsetzung der Vitryschen bedeutet, sondern von ganz anderen Kräften getragen wird. In der Tat ist denn auch die schöpferische Leistung Machauts von der Motette aus nicht mehr zentral zu erfassen. Seine eigentliche Domäne sind die kleineren Liedformen, vor allem die Ballade. Schon in wenigen Takten wird der ausgeprägte Gegensatz zu einem „klassischen" Künstler wie Vitry unverkennbar[3]):



[1]) Fr. Ludwig, SIMG 4, 1902/03, S. 27

[2]) Ludwig in Adlers Handbuch S. 231

[3]) Die vollständige Ballade ist veröffentlicht von H. E. Wooldridge in The Oxford History of Music 2, 1905, S. 33. — Eine kritische Edition liegt jetzt im soeben erschienenen 1. Band von Fr. Ludwigs Machautausgabe vor (G. de Mach., Musikalische Werke 1, 1926, Nr 31)



Keine Ars nova-Motette zeigt eine derart nervöse Beweglichkeit und Ausdrucksintensität wie diese Balladenmelodik Machauts. Das Espressivo der schweren Vorhalte T. 4, das ausdrucksgeladene Anschwellen der Synkopendissonanzen T. 5 und 10, die Freiheit und Labilität der Linien, die jede Schwerpunktsgrenze überfließen und das feste Akkordgefüge auflockern — das bedeutet Abkehr von klassisch-rationaler Durchsichtigkeit, Verzicht auf architektonische Großform, Umwertung des Konstruktiven zum Stimmungshaften, mit einem Wort: die Romantik des 14. Jahrhunderts! Machaut ist ihr Bahnbrecher und erster großer Vertreter. Das klassische Ideal: Mitteilung von Gehalten in rational durchgebildeter, gestalthafter Form gilt für ihn nicht mehr, auch nicht für seine Motetten. Philipp von Vitry wurzelt als Persönlichkeit in der bürgerlichen und höfischen Gesellschaft des ausgehenden 13. Jahrhunderts, die bereits in Zersetzung und Umschichtung begriffen ist. Er kommt zu sich selbst, indem er sich absondert. Sein Protest gegen die gesellschaftliche Ordnung (*Colla jugo subdere*) ist wesentlicher Ausdruck seines Künstlertums, in dem seine eigene Welt gründet. Ganz anders Machaut. Er steht von vornherein im festen Gesellschaftsgefüge der Restauration des 14. Jahrhunderts[1]). Für ihn ist es ein Ehrentitel, der treue Diener seines Herrn Johann von Luxemburg zu sein (*Je fus ses clers ans plus de trente*). Sein Schaffen

1) Vgl. oben S. 204f. zu Machauts Leben die Einleitungen der Ausgaben von E. Hoepffner und V. Chichmaref sowie Fr. Ludwig in Adlers Handbuch S. 230ff.

dient der Glorifizierung des Ritterideals dieser Gesellschaft und vor allem der rhetorisch erneuerten Minne. Sein Zuhörerkreis erwartet weder eine Mitteilung von Gehalten noch den Ausdruck persönlicher Erlebnisse. Nicht auf das Was kommt es an — denn darin lebt ein jeder: in Ethos und Erotik der Feudalaristokratie — sondern auf das Wie, die kunstreiche Form und rhetorische Bildung mit antik-mythologischem Apparat. Die „seconde rhétorique“ ist Erneuerung des Minnesangs aus romantischem Geist. Die französischen Motettentexte Machauts, die ganz und gar auf dieser Linie liegen, zeigen sein Bemühen, die überkommene Motettenform dem neuen künstlerischen Willen dienstbar zu machen. Dieser Versuch mißlang. Machauts eigentliche schöpferische Leistung liegt zweifellos auf dem Gebiet der Balladenkomposition, die damit zur repräsentativen Kunst der französischen Restauration und weiterhin der abendländischen Aristokratie aufrückte. Erst sein letztes Werk aus den Reimser Altersjahren ist eine persönliche Dichtung, seine einzige. Die Gestalt Machauts zeichnet sich in ihr ähnlich ab wie in seinem früheren Gesamtschaffen: trotz aller romantischen Lichter viel geschlossener und „mittelalterlicher“ als die Vitrys, gar nicht vergleichbar mit dessen Problematik und vielseitiger Geistigkeit. So ist es nicht verwunderlich, daß die neu sich anspinnende Tradition aristokratischer Balladenkunst Machauts Namen und Werk bis weit in das 15. Jahrhundert hinein trägt[1]), während der Außenseiter Vitry bald in Vergessenheit gerät und höchstens in Musiker- und Theoretikerkreisen noch genannt wird.

Hiermit ist bereits angedeutet, daß es bei Machaut noch nicht zu einer Umprägung des Motettenstils kommt. Selbst seine großen Spätwerke aus den 1350er Jahren entfernen sich im Gesamtbild nur sehr wenig vom klassischen Typus. Melodiebildung und Melismatik sind der Vitryschen aufs engste verwandt und lassen nichts von den neuen Möglichkeiten ahnen, die Machaut selbst in seinen Balladen erschlossen hatte. Um die Kluft zwischen seinem Motetten- und Balladenstil zu ermessen, vergleiche man etwa mit einem Spätwerk wie **Felix virgo — Inviolata* die noch spätere vierstimmige Doppelballade **Ne quier veoir — Quant Theseus*, die rein klanglich (Oberstimmenduett über zweistimmigem Begleitfundament) dem Motettentypus nahesteht[2]). Schon die Melodik läßt den vollen Gegensatz erkennen: an Stelle der gleichmäßig ruhigen, strengen Motettenstimmen mit ihren bereits formelhaft gewordenen Triolen ♩♩♩ (3) ♩ ♪ (3) hier überall geschmeidiges Fließen, reiche Verwendung von Synkopen, Dissonanzen, Punktierungen, elastisches Ineinandergreifen der Stimmen, freie, labile Gruppenbildungen, Auflösung des isorhythmisch gebundenen Motettenfundaments zu einem höchst differenzierten, nervös zerbröckelten Klanguntergrund. So leicht die Motette im klassischen Ars nova-Typus musikalisiert und verklanglicht worden war: für diese romantische Wendung zum Stimmungshaften und Impressionistischen erwies sich ihre

---

[1]) Noch im *Jardin de Plaisance* (Erstausgabe in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts) findet sich eine Reihe von Dichtungen Machauts. Vgl. den Kommentar von E. Droz und A. Piaget (Le Jardin de Plais. II, 1925), Index S. 323.

[2]) Herausg. v. Fr. Ludwig in Adlers Handbuch S. 232

architektonische Großform als ungeeignet. Obwohl bei Machaut zahlenmäßig noch reich bedacht, steht sie als Ausdruck der künstlerischen Gesinnung bereits nicht mehr an erster Stelle, dient immer mehr nur noch traditionellen, abgedrängten Haltungen. Neue musikalische Tendenzen treten an ihr nur langsam und sekundär hervor. Daher hat nunmehr auch für die stilkritische Untersuchung die Balladenkomposition den Vorrang. In Machauts Motetten machen sich zwar in der reicheren Klanglichkeit, Ausnutzung der musica ficta, den öfteren verunklärenden Synkopen in den Mittelstimmen, besonders dem unübersichtlich-komplizierten rhythmischen Ineinandergreifen von Tenor und Kontratenor neue, nicht mehr „klassische" Bestrebungen bemerkbar, doch beginnen erst unter den Händen einer jüngeren Generation die technischen Einzelheiten sich fühlbarer zu wandeln.

Im Repertoire von *Iv*, also wohl noch aus den letzten Jahren Vitrys, sind einige Motetten zweifellos jüngerer Musiker erhalten, die zum Typus des späteren 14. Jahrhunderts überleiten. Wie weit man den Kreis ziehen will, mag strittig sein. Sicher gehören dieser Gruppe jedoch an: die beiden dreistimmigen *Zolomina — Nazarea* und *Tant a — Bien pert*, die vierstimmigen **Apta caro — Flos virginum* und *Ida — Porcio nature*. Klanglich herrscht überall das Diskantduett, isorhythmisch außer bei *Ida — Porcio* der erste, einfache Typus, auch kehren alle vier Werke in den späteren Handschriften *Barc* und *Ch* wieder. **Apta caro — Flos virginum*, nach Ausweis der reichen Überlieferung eins der berühmtesten Werke des 14. Jahrhunderts, das Philipp von Caserta als Musterbeispiel der modernen, „subtileren" Motettenkomposition anführt (C. S. III, 118), möge die neue Melodik veranschaulichen. Da die Minima ausgesprochen als Deklamations- und Bewegungseinheit dient, ist das Tempo langsamer zu nehmen als in den älteren Motetten. Damit verliert aber die prolatio maior zusehends ihre frühere, mehr melismatische Rolle. Man könnte bereits hier statt der Triolenschreibung einen gleichmäßigen, lebhaften $^9/_8$-Takt ansetzen. Die weitgeschwungenen Melodieeinheiten Vitrys mit ihren reichen Gruppenbeziehungen schrumpfen zusammen, können zum wenigsten kaum noch als lebendige Einheiten erfüllt werden, sondern wandeln sich in bloße durchlaufene Tonstrecken um. Die Wirkung verlagert sich mehr und mehr in neue, kleinere Einzelgruppen. Die große Linienführung der Unterstimmen zerbröckelt, Tenor und Kontratenor werden vermittels intrikater Rhythmik ineinander verhakt. Schließlich greifen alle Stimmen, wie die zahlreichen kurzen Pausen und Hoketi zeigen, so stark ineinander ein, daß als Gesamtwirkung immer mehr der reiche Wechsel von K l a n g g r u p p e n hervortritt. Die isorhythmische Bindung verschärft sich entsprechend zu genauer oder fast genauer Nachbildung aller rhythmischen Details. Verständlich ist die Architektonik solcher jüngeren Werke nicht mehr aus ihnen selbst, sondern nur als traditionelle Fortführung des klassischen Ars nova-Typus. Ein epigonenhafter Grundzug läßt sich von nun an bei dieser Gattung nicht verkennen, so daß man sich wiederum auf die Balladenkomposition als den primären Ausdruck verwiesen sieht. Von dort aus wird auf die Motettenentwicklung von Machaut bis Dufay und weiterhin auf die Sinndeutung der gesamten Gattung zurückzukommen sein.

Verzeichnis der bis jetzt veröffentlichten Motetten aus der Zeit von etwa 1250 bis 1400

An erster Stelle sind die beiden von P. Aubry vollständig veröffentlichten Handschriften zu nennen, die zugleich den Aufbau derartiger Quellen veranschaulichen: *Ba* in phototypischer Wiedergabe nebst Übertragung und Kommentar (Cent motets du XIIIe siècle 1—3, 1908) und *Fauv* in photographischer Ausgabe (Le Roman de Fauvel, 1907). Einzelne Werke in Originalübertragung oder Faksimile liegen vor bei

Aubry, P., Cent motets 3 (abgekürzt: Aubry 3) und Recherches sur les Tenors français, 1907 (Aubry Ten.): aus *Mo 7/8*, *Tu* und *Mach*

Besseler, H., Beilagen zu Studie I u. II (AfM 7/8): aus *Mo 7*, *Ars A*, *Iv*, *Pic*, *Ca B*, *Ch* und *Mod*

Borghezio, G., Archivum Romanicum 5, 1921: Faks. aus *Iv*

Coussemaker, E. de, Hist. de l'harmonie, 1852 (Couss. Hist.); Messe du XIIIe s. 1861 (Couss. Messe); L'art harmon. 1865 (Couss.); Œuvres compl. du trouv. A. de la Halle, 1872 (Couss. Halle): aus *Mo 7/8*, *Ha*, *Tournai* und *Ca B*

Droz, E. und Thibault, G., Un chansonnier de Philippe le Bon, Revue de musicologie 1926 (Febr.-Heft): Faks. aus *Trém*

Gennrich, Fr., Rondeaux, Virelais und Balladen etc. Bd. 2, 1927[1]); Trouvèrelieder und Motettenrepertoire, ZfM 9, 1926/27, Heft 1 und 2 (Gennrich ZfM): aus *Mo 7/8*, *Tu*, *Fauv* und *Mach*

Gerbert, M., De cantu et mus. sacra, Bd. 2, 1774: aus *Lo D*

Ludwig, Fr., in Adlers Handbuch d. Musikgesch. 1925: aus *Mo 7*, *Ba* und *Da*

Raynaud, G., Recueil de motets français, Bd. 2, 1883: aus *Mo 7* (sehr fehlerhaft)

Stainer, J., Early Bodleian Music, Bd. 1 und 2, 1901: aus *Mo 7*, Oxford Douce 139 und *EMus*

Wolf, J., Kirchenmus. Jahrbuch 14, 1899; Gesch. d. Mensuralnotation Bd. 2 u. 3, 1904 (Wolf); Handbuch der Notationskunde 1, 1913 (Wolf N.-K.); Musikalische Schrifttafeln, 1923 (Wolf T.); Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit, 1926: aus *Mo 7/8* (nach Aubry 3 und Couss.), *Fauv*, *Mach* und *Ch*.

Wooldridge, H. E., The Oxford History of Music 1, 1901: 2, 1905: aus *Mo 7* und *Mach* (nach Couss. und Wolf).

Hierzu tritt demnächst die vollständige Ausgabe der Motetten G. de Machauts, die Herr Prof. Ludwig vorbereitet. Im folgenden Verzeichnis in der Reihenfolge der Handschriften ist jede veröffentlichte Motette nur einmal genannt und zwar bei der ältesten oder Hauptquelle, gleichgültig, ob diese oder eine andere dem Herausgeber als Vorlage diente. Genaueres hierzu gibt vorläufig die Konkordanz im Text, endgültig der noch ausstehende Band I. 2 von Fr. Ludwigs Repertorium.

Mo 7

Nr.		
Nr. 253	Au renouveler	Couss. Nr. 10
„ 254	Lonc tans me sui	Couss. Nr. 11; Wolf Nr. 1 u. N.-K. 1, 265 (Anfg.)
„ 255	Je n'en puis mais	Couss. Nr. 34
„ 256	Je me cuidoie	Couss. Nr. 39; *Ba* 52; Gennrich 2, 46
„ 258	Chief bien seantz	Couss. Halle S. 259; Raynaud; *Ba* 24
„ 259	Les un bosket	*Ba* 56

[1]) Die betr. Angaben über diesen z. Zt. noch im Druck befindlichen Band verdanke ich der Freundlichkeit des Verfassers.

Mo 7

Nr.	Titel	Fundort
Nr. 260	Ja ne m'en repentirai	Stainer 1, Taf. 8; 2, S. 20; *Ba* 53; Gennrich 2, 49
„ 261	Hier matinet	*Ba* 40
„ 263	Adieu quemant	Couss. Halle 239
„ 265	Robin m'aime	Couss. Nr. 28 u. Halle 423; *Ba* 81
„ 267	Puisque d'amer	Couss. Nr. 24
„ 268	Est il donc einsi	*Ba* 33
„ 269	L'autre jour	Gennrich 2, 52
„ 271	Fi, mari, de vostre amour	Couss. Nr. 27 u. Halle 421; Gennrich 2, 80
„ 272	Imperatrix supernorum	Gennrich 2, 130
„ 273	Eximium decus	*Ba* 32
„ 274	Ne sai que je die	*Ba* 69; *Fauv* M_2 6 (2st., lat. Text)
„ 275	Jam novum sydus	Gerbert 2, 129
„ 276	Je sui en melencolie	AfM 8, 243
„ 277	Se je chante mains	Aubry 3, 135
„ 278	En grant dolour	Couss. Nr. 16
„ 279	Diex coument porroie	Couss. Halle S. 246
„ 280	Li dous pensers	Couss. Nr. 36; Wooldridge 1, 384; *Ba* 54
„ 281	He diex, quant je remir	*Ba* 39
„ 282	Descendi in ortum	Ludwig, S. 222 (Anfg.); AfM 8, 242; *Ba* 25 (a. Tripl.); Gerbert 1, 558 (2st.)
„ 283	Marie preconio	Couss. Nr. 12; *Ba* 59
„ 284	Verbum caro factum est	Couss. Nr. 13; *Ba* 98
„ 285	Alma redemptoris mater	*Ba* 5
„ 286	De se debent bigami	Aubry 3, 30; *Ba* 26 (anderes Tripl.)
„ 288	Che sont amouretes	Couss. Nr. 35; *Ba* 22
„ 290	Haute amor	Gennrich 2, 115
„ 294	Nus hom ne puet	Couss. Nr. 40
„ 295	Trop ai de grieté	Gennrich 2, 119
„ 296	Uns maus savereus	Gennrich ZfM 9, 79
„ 300	Salve virgo virginum	Couss. Nr. 25

Tu

Nr.	Titel	Fundort
Nr. 15	J'ai lonc tens	Gennrich ZfM 9, 67
„ 17	Quant la saisons	Gennrich ZfM 9, 70
„ 26	Main soi levat	Aubry 3 Taf. 12 (Anfg.); Couss. Hist pl. 32 (Mot.-Anfg.); Gennrich 2, 55
„ 30	Bone amour	Gennrich 2, 58

Mo 8

Nr.	Titel	Fundort
Nr. 312	Chele m'a tollu	Gennrich 2, 60
„ 314	Vo vair oel	Gennrich 2, 68
„ 319	A Paris soir et matin	Couss. Nr. 38; Wooldridge 1, 382
„ 321	L'autrier m'estuet	Gennrich ZfM 9, 74
„ 322	Hujus chori suscipe	Aubry 3, 151
„ 323	Li grant desirs	Gennrich 2, 63
„ 325	Prennés i garde	Couss. Nr. 19; Gennrich 2, 64
„ 328	Ad amorem sequitur	Aubry 3, 156; Wolf N.-K. 1, 272
„ 333	Bien me maine	Gennrich 2, 66
„ 334	Pour la plus jolie	Couss. Nr. 41
„ 337	Amis dont est	Aubry 3, 32
„ 339	Alle psallite cum luya	Couss. Nr. 21; Wooldridge 1, 380
„ 340	Balaam inquit vaticinans	Couss. Nr. 22
„ 341	Huic ut placuit	Couss. Nr. 23

Ha

Sämtliche fünf Motetten bei Couss. Halle

Ars A

Nr. 8	Ave regina celorum . . .	AfM 8, 242

Fauv

In Photographie vollständig herausgegeben von P. Aubry, in Übertragung außerdem:

M_3 1	Presidentes in thronis . . .	Wolf Nr. 5
„ 3	Plange nostra regio . . .	Wolf N.-K. 1, 279
„ 4	Qui secuntur castra . . .	Wolf Nr. 6
„ 5	Ve qui gregi deficiunt . . .	Wolf Nr. 7
„ 8	Fauvel nous a fet present . . .	Wolf Nr. 8
„ 9	Rex beatus confessor . . .	Wolf Nr. 9
„ 10	O Philippe . . .	Wolf Nr. 10
„ 15	Se mes desirs . . .	Gennrich 2, Kap. XVII
„ 18	Tribum — Quoniam secta . .	Wolf Nr. 78
„ 19	Maria virgo . . .	Gennrich 2, Kap. XVII
„ 20	Firmissime — Adesto sancta . .	Wolf, Kirchenmus. Jb. 14, 1899, 19 (rhythmisch zu verbessern)
„ 23	Quant je le voi . . .	Aubry, Mercure mus. 2, 1906, 118 (*Ci me faut* gehört n i c h t zu dieser Motette); Gennrich 2, Kap. XVII
M_2 1	Favellandi vicium . . .	Wolf Nr. 2
„ 2	Mundus a mundicia . . .	Wolf Nr. 3
„ 3	Quare fremuerunt . . .	Wolf Nr. 4

Tournai

	Cum venerint . . .	Couss. Messe

Iv

Nr. 7	Abta caro — Flos virginum . .	AfM 8, 254
„ 13	Vos quid — Gratissima . .	AfM 8, 250
„ 18	Almifonis — Rosa . . .	Borghezio S. 177 (Mot.-Anfg.)
„ 24	Tuba — In arboris . . .	AfM 8, 245
„ 28	Colla jugo — Bona condit . . .	AfM 8, 247; Droz-Thibault (Faks. von *Trém* 1)
„ 37	Douce playsence — Garison . .	AfM 7, 249
„ 40	Se paour — Diex tan desir . .	Stainer 1, Taf. 14/15 (lat. Text, *EMus*)
„ 76	Clap, clap — Sus Robin . .	Borghezio S. 179 (Faksim.)

Trém

Nr. 15	O dira nacio — Mens	Droz-Thibault (Faksim.)

Mach

M 1	Quant en moy — Amour . . .	Wolf Nr. 13
„ 2	Ton corps — De souspirant . .	Wolf, Sing- u. Spielmusik Nr. 5
„ 3	Hé mors — Fine amour	Wolf Nr. 14; Wooldridge 2, 28 (Anfg.)
„ 4	De bon espoir — Puisque la douce	Wolf Nr. 15
„ 16	Lasse comment — Se j'aim . .	Wolf T. 41/42; Gennrich 2, 104
„ 20	Trop plus est — Biauté paree . .	Wolf N.-K. 1, 361 u. T. 23
„ 23	Felix virgo — Inviolata	Wolf Nr. 16

Ch

M 11	Sub Arturo—Fons citharizancium	Wolf T. 30/31

Nachtrag zu Studie I (AfM 7)

Verspätet eingetroffene Nachrichten gestatten folgende Ergänzungen. Unter den englischen Handschriften des 14. Jahrhunderts (S. 220) sind die ebenfalls aus Worcester stammenden Schutzblätter zu Oxford, Bodley 862 noch zu nennen (Mitteilung von Dom Anselm Hughes, vgl. auch Cat. of western mss. 2. 1, 1922, Nr. 2730).

Die S. 227 A. 3 erwähnte neue Handschrift ist ein fragmentarischer Kodex der Bibliothek Rossi, früher im Jesuitenkolleg Lainz (bei Wien), jetzt zur Bibl. Vaticana gehörig: Rom, Vat. Rossi 215 (*Rs*). Sein Entdecker G. Borghezio gibt Beschreibung und Verzeichnis in einer Mitteilung an den archäologischen Kongreß zu Brügge 1925[1]). Es handelt sich um 7 Pergamentdoppelblätter des 14. Jahrhunderts mit alter Foliierung und sorgfältiger Schrift, die dem 1. und 3. Quaternio des alten Kodex angehören (23,2 ×17, Spiegel ca. 17,8×14 cm.) Der Inhalt besteht aus 29 anscheinend sehr frühen Madrigalen und Cacce, von denen nur vier Madrigale (drei von Giovanni und eins von Piero) aus anderen Quellen bekannt sind. Eine Edition der Texte ist von seiten G. Borghezios zu erwarten. Dem Kodex *Rs* scheint wegen seines Alters eine hohe Bedeutung für die florentinische Trecentomusik zuzukommen, worüber Ausführlicheres der nächsten, dem italienischen Trecento gewidmeten Studie vorbehalten sei. (Tabelle s. S. 234.)

Die Untersuchung des S. 231 A. 1 genannten Fragments ergab, daß die beiden Schutzblätter in Padua, U.-B. 658 einer neuen oberitalienischen Pergamenthandschrift des ausgehenden 14. Jahrhunderts entstammen *(Pad C)*. Die Maße sind ca. 28,5×20 (nicht oder nur wenig beschnitten) bei einem Spiegel von ca. 23×16,5 cm und 8 Systemen zu je 6 roten Linien. Eine alte Foliierung ist nicht sichtbar, Schrift und Ausstattung einfach, aber sorgfältig, die Notation bei Nr. 1 italienisch und Nr. 2 französisch (schwarzrot). Auf dem oberen Rande des ersten Blattes steht eine durchstrichene Signatur der Bibliothek von S. Giustina in Padua *(YY 3 n° 35)*, ähnlich wie in *Pad B (YY 2 n° 23)* und *Pad (A)* (vgl. weiter unten, S. 235). Das erste Blatt, mit dem Recto auf der Innenseite des Deckels aufgeklebt, enthält auf dem Verso Jacopos (hier anonymes) Madrigal *O cieco mondo* (*FP* 120, *PR* 9, *P* 8, *FL* 20, *Pad* 26), das zweite (auf dem hinteren Deckel) den Schluß des Cantus sowie Tenor und Kontratenor des Virelais *Orsus vous dormes trop* (*Iv* 23, *P* 181, *Lo* 109, *PR* 168, *Str* 127). Das Verso ist aufgeklebt, doch liest man deutlich den durchgeschlagenen Anfang und eine Reihe weiterer Textstellen des Motettentriplums *Apolinis-(Zodiacum)* (*Iv* 20, *Barc* 1, *Trém* 2, *Str* 100). *Pad C* war demnach ein wichtiger und wahrscheinlich auch umfangreicher Kodex, der neunte in der Reihe der vor-Dufayschen oberitalienischen Handschriften, deren Bedeutung bereits AfM 7, 227 f. hervorgehoben wurde.

Eine vierte neue Quelle stellen die von W. H. Frere kurz und ohne nähere Angaben erwähnten Musikblätter in Oxford, Bodl. Can. Script. eccles. 229

[1]) Kongreßbericht (Fédération archéol. et histor. de Belgique, Congrès jubilaire, Bruges 1925) S. 231

Nr.	Folio	(*Rs*)	Komponist	Stimmen Zahl	Konkordanz
1	1	De soto 'l verde vidi i ochi vaghi	Giovanni	2	*FP* 95
2	1'	Lavandose le mane e 'l volto bello		2	
3	2	Bella granata fra le fiorosete		2	
4	2'-3	Dal bel chastel se parte de Peschiera		2	
5		Quando i oselli canta		2	
6	3'-4	Seguendo un me' sparver che me menava		2	
7		Abraçami, cor mio		2	
8	4'-5	Du' ochi ladri sot'una girlanda		2	
9		Gaiete, dolçe parolete mie		2	
10	5'	Levandome 'l maytino vidi la bella		2	
11	6	Su la rivera dove 'l sol agiaça		2	
12	6'	Piançe la bella Yguana		2	
13	7	In volta d'un bel velo		2	
14	7'	Quando l'aire comença a farse bruno	Piero	2	*FP* 107
15	8	Chiamando una storella ch'era posa		2	
16	8'-(9)	Suso quel monte che fiorise l'erba[1])		(2)	
17		Onni („usque *volese avere*")[2])		(2)	
18	(17')-18	Nel mio bel orto una vechieta sagia[3])		(2)	
19		Che ti çova nasconder el bel volto[3])		(2)	
20	18'-19	Nascoso el viso stava fra le fronde	Giovanni	2	*FP* 92, *FL* 6[4])
21		Amor mi fa cantar a la francescha		1	
22		Per tropo fede talar se perigola		1	
23	19'-20	Or qua conpagni, qua cum gran piacere[5])		3	
24	20'-21	Cum altre ucele for del dolce nido		2	
25	21'-22	O crudel donna, o falsa mia serena		2	
26		Lucente stella che il mio cor desfay		1	
27	22'-23	L'an, l'antico dio biber		2	
28		Non formo cristinato (?) de salute		1	
29	23'-(24)	La bella stella che sua fiama tene	Giovanni	(2)	{*FP* 88, *P* 31, *FL* 2, *RO*

dar[6]). Es handelt sich um zwei aus S. Giustina in Padua stammende Pergamentdoppelblätter, die sich jetzt als Fol. 53—56 zwischen Teilen der „Quaestiones quodlibetales" des Thomas von Aquin und der Briefe des hl. Ambrosius befinden. (Die alten Foliozahlen sind 33/37 und 34/36). Sie gehören, wie schon die Photographie zeigt, zur selben Musikhandschrift, aus der in den Handschriften Padua 684 und 1475 Fragmente vorliegen, sind vorzüglich erhalten und ergänzen das Bild des Kodex *Pad* in willkommener Weise. Die Maße sind nach Frere 32,2×23 (anscheinend unbeschnitten), die Ausstattung genau dieselbe wie in den Paduaner Blättern; mindestens zwei (gleichzeitige) Hände lassen sich unterscheiden. Von einer jüngeren Humanistenhand stammen einige belanglose Randbemerkungen und Kritzeleien. Am Seitenrande von f. 34' und 38 steht *correcto* (Texthand), von 37' *ambrosius*, unten auf f. 37' eine spätere Notiz: *istud quo* (Schriftwechsel) *liber est monasterii sanctae*

[1]) Die 2. Stimme nebst dem Textresiduum ist mit f. 9 verloren.
[2]) Die 1. Stimme dieser Caccia stand auf f. 9; von der 2. sind nur Anfang und Ende des Hauptteiles nebst dem Ritornell notiert. Der Text ist eine Mischung von Italienisch und Französisch.
[3]) Die Oberstimme ist mit f. 17 verloren.
[4]) Nach *FL* herausgeg. von J. Wolf, Gesch. d. M.-N. 2 und 3, Nr. 39
[5]) Caccia mit Instrumentaltenor
[6]) W. H. Frere, Bibliotheca musico-liturgica 1, 1901, Nr. 416. Vgl. Catalogi codicum mss. Bibl. Bodl. 3, 1854 (Coxe), S. 434 b und Fr. Ludwig, AfM 7, 421 A.

iustinae de padua, auf f. 38′ eine durchstrichene Signatur *ZZ 2 n⁰ 111*, wie sie ähnlich zweimal auch in Padua 684 vorkommt (dort *YY 2 n⁰ 24*)[1]). Obwohl die Stücke dieses 4. Quinio dem Inhalt der Paduaner Fragmente vorangehen, seien sie der Einfachheit halber als Fortsetzung gezählt.

Nr.	Folio	(Pad)	Komponist	Stimmenzahl	Konkordanz
24	(32′) 33	Sanctus[2])	—	3?	—
25	33′	Benedicamus Domino . . .	—	2	—
26		Perch'io te desprisiando t'abandono[3])	(Jacopo von Bologna)	2	*FP* 120, *PR* 9, *P* 8, *FL* 20, *Pad C* 1
27	33′ 34	Sanctus	Mediolano	4	
28	34′	Patrem omnipotentem[4]) . .	Berlatus[5])	?	—
.					
.					
.					
29	(36′) 37	Et in terra[6])	—	?	—
30		Sones ces nachares apertmant[7])	—	3?	—
31	37′	Sanctus	Barbitonsoris	3	—
32	38	Dona s'i't'o falito	M. Francisci de Floren(ti)a	2	*FP* 1, *PR* 69, *Lo* 25, *P* 120, *FL* 270
33		Ma fin est mon començament	(Machaut)	2	*Mach** R 14
34	38′	Sus unne fontaine	(Jo. Ciconia)	3	*Mod* 48

Von einem weiteren wertvollen Fund berichten E. Droz und G. Thibault im Februarheft der *Revue de musicologie* 1926. Es handelt sich um die bisher verschollene Motettenhandschrift, die 1420 in einem Bibliotheksinventar Philipps des Guten von Burgund angeführt wird[8]) und von der sich jetzt im Besitz der Familie de la Trémoïlle (Schloß Serrant) das erste Doppelblatt wiedergefunden hat[9]). Es enthält außer zwei vollständigen (Nr. 1 und 15) und zwei fragmentarischen Motetten (Nr. 13 und 14) den Index der Handschrift, den Besitzervermerk Philipps von Burgund und eine ausradierte Notiz, nach der die Handschrift im Jahre 1376 von einem *Michael de. . . ia*, Kaplan wahrscheinlich König Karls V. geschrieben worden ist. Das Inhaltsverzeichnis des prachtvollen Kodex *Trém* (Folioformat, etwa 50×32,5, teils doppelseitig, teils ganzseitig beschrieben) gewinnt dadurch besonderen Wert. Es führt in zwei Abteilungen die *motez* und die *balades et rondeaus* auf, die ersteren nach Motetusanfängen benannt. Diese alte Gewohnheit hält

[1]) Zur Geschichte der Bibliothek von S. Giustina vgl. L. A. Ferrai in: Indici e Cataloghi 5. 2, 1887, S. 549ff.
[2]) Nur eine Oberstimme und die zweite Hälfte des Tenors erhalten
[3]) Ist das Ritornell von Jacopos *O cieco mondo*, zur Platzfüllung hier auf 2 leergebliebene Systeme gesetzt (Vers 1 in abweichender Komposition).
[4]) Nur Oberstimme
[5]) Geschrieben *Berlat* mit Schnörkel über *at*. Es könnte auch Berlant oder Berlantus gelesen werden. Handelt es sich um den aus *Ch* bekannten Borlet?
[6]) Nur eine Oberstimme
[7]) In den beiden erhaltenen Stimmen (eine als Tenor bezeichnet) nur Textanfang
[8]) AfM 7, 184
[9]) Die Photographien dieser vier Seiten sind dem angeführten Aufsatz beigegeben.

sich bis zum Aussterben der isorhythmischen Motette. Das letzte Beispiel dürfte in Dufays Testament von 1474 vorliegen, wo die vierstimmige Motette *O proles — O sydus* (*Tr 87*, 88 usw.) noch mit dem Motetusanfang zitiert wird[1]). Im folgenden Verzeichnis ist versucht, den Aufbau der Handschrift nach den Angaben des Index zu rekonstruieren.

Nummer	Folio[2])	Doppelseite[3])	(*Trém*)	Gattung[4])	*Iv*	*Ca B*	*Mach*	Sonstige ältere Hss.	*Ch* u. *Str*	Sonstige jüngere Hss.
1	I	1′—2	†(Colla jugo)[5]) †Bona condit	M	*28	*6	—	—	*Str* 110	*Apt 31
2			(Apollinis)[6]) Zodiacum	M	20	—	—	—	*Str* 100 (5st.)	*Barc* 1 *Pad C* 3
3	II	2′—3	Yda capillorum[7]) (Porcio nature)	M	9	—			*Ch* M 2 *Str* 122/3	—
4			(Cum statua)[8]) Hugo princeps	M	22	3	—	—	—	—
5	III	3′—4	(Almifonis melos) Rosa sine culpe spina	M	†18	—	—	—	—	—
6			(? . . .) Trop est la dolour	(M)	—	—	—	—	—	—
7	IV	4′—5	(Hareu, hareu) Helas ou sera pris	M	—	—	M 10	—	—	—
8			(Maugré mon cuer) De ma dolour	M	—	—	M 14	—	—	—
9	V	5′—6	(Lasse comment) Se j'aim mon loyal	M	—	—	M 16	—	—	—
10	VI		(? . . .) Puis que pités	(M)	—	—	—	—	—	—
11	VII	6′—7	(? . . .) Dame d'onnour	(M)	—	—	—	—	—	—
12			(Amer amours) Durement au cuer	M	72	—	—	*Pic* 1	—	—
13	VIII	7′—8	†(Qui es promesses) Ha Fortune	M	38	13	M 8	—	—	—
14			(Amours qui ha) †Faux Samblans	M	32	—	M 15	—	—	—
15	IX	8′—9	†(O dira nacio) †Mens in nequicia	M	—	—	—	—	—	—
16			Se je chant mains[9])	Ch	*66	—	—	**Pic* 6	—	—
17	X	9′—10	(Luceat laudis) Organizanter	M	—	—	—	—	*Str* 20/21	—
18			Amis dont ton vis	R	—	—	—	—	*Str* 33	*P* 5, *Pr* 17
19			De tous les biens	(B)	—	—	—	—	—	*O* 246?
20	XI	10′—11	(? . . .) J'ai le chapelet	(M)	—	—	—	—	—	—
21			Hareu, hareu, je la[10])	(M)	—	—	—	—	*Str* 91	—

[1]) VfM 11, 885, 518

[2]) Nach dem Index, wo recto und verso nicht unterschieden und die Bezeichnung anscheinend auch nicht konsequent durchgeführt wird.

[3]) Vermutliche Stelle in der Handschrift nach moderner Bezeichnung

[4]) Da der Index nur *motez* und *balades et rondeaus* scheidet (vgl. Nr. 16, 39, 71, 82, 85 usw.), so ist bei den verlorenen Stücken, deren Form fraglich bleiben muß, (M) und (B) eingeklammert.

[5]) Zit. von Philipp von Vitry (C. S. III, 20). Zu den Motetteneditionen vgl. oben S. 232, † verweist hier auf die erwähnten Photographien bei Droz-Thibault.

[6]) Zit. im Breslauer Traktat (AfM 1, 335 u. 336)

[7]) *Str*: Mag. Henricus Egidius de Pusiex. Zit. vom Anon. V (C. S. III, 391 und 397).

[8]) Zit. von Tunstede (C. S. IV, 268) als Werk Philipps von Vitry

[9]) Chasse, im Index unter *motez.* Veröff. AfM 7, 251.

[10]) *Str*: *Cantus 3 vocum cum fuga 9 temporum*

Nummer	Folio	Doppel-seite	(*Trém*)	Gattung	*Iv*	*Ca B*	*Mach*	Sonstige ältere Hss.	*Ch* u. *Str*	Sonstige jüngere Hss.
22	XII	11′—12	{(Post missarum) {Post misse modulamina	M	11	—	—	—	—	—
23			{(Trop plus est) {Biauté paree	M	—	—	*M 20		—	—
24	XIII	12′—13	{(Petre clemens) {Lugencium	M	51	—	—	—	—	—
25			{(. . .) {Vos leonis	M	—	—	—	—	—	—
26			De ce que fol[1])	B	—	{f. 5′ {f. 10	—	**Mc V* 2	{*Ch**86 {*Str* 52	{*FP* 156, **P* 182, { **PR* 148
27			De toutes flours	B	—	—	*B 31	—	*Str* 168	{*FP* 175, *P* 175, {*PR* 149, *Mod* 43
28	XIV	13′—14	{(Se paour)[2]) {Diex tant desir	M	40	4	—	†*EMus* 17	—	—
29			{(Se grace n'est) {Cum venerint	M	34	—	—	**Tournai*	—	—
30	XV	14′—15	{(. . . .) {Plausu querulo	M	—	—	—	—	—	—
31			{(. . . .) {Plains sui d'amere[3])	M	—	—	—	—	—	—
32	XVI	15′—16	{(L'amoureuse flour) {En l'estat d'amere	M	75	—	—	—	—	—
33			En amer	B	—	—	*R. de F. 4	—	—	{*FP* 171, *PR* 129, { *P* 180
34	XVII	16′—17	{(. . . .) { . . reo g(en)cium	M	—	—	—	—		
35			{(? . . .) {Se j'ai par la vostre	(M)	—	—	—	—	—	—
36	XVIII	17′—18	{(Douce playsence)[4]) {Garison selonc	M	*37	—	—	—	—	—
37			Dame sans per	B	—	—	—	—	—	*Mod* 54(?)[5])
38	XIX	18′—19	{(Zolomina zelus) {Nazarea que decora	M	21	—	—	—	—	*Barc* 2
39			Iste confessor[6])	H	—	—	—	—	—	{*Apt* 24, *Ca 32*, 7, {*Tr 87*, 148
40			Phiton le merveilleux	B	—	—	*B 38		—	—
41	XX	19′—20	{(. . . .) {Thoma tibi[7])	M	—	—			—	—
42			{(O canenda) {Rex quem metrorum	M	70	—	—	—	—	—
43	XXI	20′—21	{O Philippe[8]) {(O bone dux)?	M	(1 ?)	—	—	(? *Fauv* *M_3 10)	—	—
44			{(. . . .) {Petre, Petre	M	—	—	—	—	—	—
45			De petit peu	B	—	f. 15	*B 18	—	*Ch* 14	{*FP* 176, *P* 183, {*Mod* 45, *Pr* 29
46			De Fortune	B	—	—	*B 23	—	{*Ch* 78 {*Str* 102	*PR* 133
47	XXII	21′—22	{(Apta caro)[9]) {Flos virginum	M	*7	*1	—	—	*Ch**M1	**Mod* 29

---

[1]) Vgl. AfM 7, 196 A. 5.

[2]) *EMus* mit lat. Text

[3]) Zit. im Erfurter „Compendium" (Kirchenmus. Jb. 21, 1908, 37)

[4]) Vgl. AfM 7, 190 A. 1.

[5]) Oder *PR* 141 (*Ame sans per*)?

[6]) Vgl. AfM 7, 203 A. 9.

[7]) Zit. von Ph. v. Vitry (C. S. III, 21) und Joh. de Muris (ib. 106 u. G. S. III, 305)

[8]) Ist *O Philippe* der Motetus, so handelt es sich um *Fauv* *M_3 10 (*Servant regem — O Philippe*). Der Index führt jedoch mitunter auch das Triplum an, so bei Nr. 3.

[9]) Vgl. AfM 7, 188 A. 6.

Nummer	Folio	Doppel-seite	(*Trém*)	Gattung	*Iv*	*Ca B*	*Mach*	Sonstige ältere Hss.	*Ch* u. *Str*	Sonstige jüngere Hss.
48			De Narcisus	B	—	—	—	—	*Ch* 16	*PR* 172, *P* 54
49	XXIII	22'—23	(Vos quid)[1] Gratissima	M	*13	*11	—	—	—	—
50			Se Lancelot[2])	B	—	—	—	—	—	—
51	XXIV	23'—24	(Martyrum gemma) Diligenter	M	16	—	M 19	—	—	—
52			(. . . .) O que purificacio	M	—	—	—	—	—	—
53	XXV	24'—25	(? . . . .) L'autre jour	(M)	—	—	—	—	—	—
54			(. . . .) Fiat intencio	M	—	—	—	—	—	—
55			En ma dolour	(B)	—	—	—	—	—	—
56			Danger refus	(B)	—	—	—	—	—	—
57	XXVI	25'—26	(Degentis vita)[3] Cum vix	M	—	—	—	—	*Ch M* 3 *Str* 140	—
58			(. . . .) Prosapie	M	—	—	—	—	—	—
59	XXVII	26'—27	(. . . .) Ve constat	M	—	—	—	—	—	—
60			Revien espoir	(B)	—	—	—	—	*Str* 41	—
61			Espoir me fuit	(B)	—	f. 4	—	—	*Str* 116	—
62			Dame de qui	B	—	—	*R. de F. 5	—	—	*PR* 142
63	XXVIII	27'—28	(Si enseignament) De tous les biens	M	41	—	—	—	—	
64			(Scariotis geniture) Jure quod in opere	M	—	—	—	*Fauv* †$M_3$2	—	—
65			A maint biau jeu	(B)	—	—	—	—	—	
66	XXIX	28'—29	(? . . .) Quant la pree	(M)	—	—	—	—	—	—
67			Merci ou mort	B	—	—	—	—	—	*PR* 180
67a			Phiton le merveilleux (= Nr. 40)	B	—	—	*B 38	—	—	—
68	XXX	29'—30	(. . . .) O admirabile	M	—	—	—	—	—	—
69			He doux regars[4])	B	—	—	—	—	—	—
70			Honte, paour	B	—	—	*B 25	—	—	*FP* 139
71	XXXI	30'—31	Kyri(e) sponse	—	—	—	—	—	—	—
72			(Inter amenitatis) O livor	M	—	—	—	*Fauv* †M_2 8	—	*Tr 87*, 177
73			Jour a jour la vie	R	—	—	—	—	*Str* 72	*FP* 136, *PR* 136, *P* 178, *Tit* 1
74			Celle dont ma joye	(B)	—	—	—	—	*Str* 150	—
75	XXXII	31'—32	(? Felix virgo) Inviolant (=Inviolata?)	M	—	—	(*M 23 ?)	—	—	—
76			Tant doucement	R	—	—	*R 9	—	—	—
77			J'ai grant desespoir	(B)	—	—	—	—	—	*PR* 135
78	XXXIII	32'—33	(Fortune mere)[5] Ma dolour	M	67	10	—	*Pic* 3	—	—
79			(. . . .) O crux preciosa	M	—	—	—	—	—	—
80	XXXIV	33'—34	(Fons tocius superbie) O livoris feritas	M	—	—	M 9	—	—	—

[1]) Zit. von Tunstede (C. S. IV, 268) als Werk Philipps von Vitry
[2]) Text: Jardin de Plaisance Nr. 43 (nicht identisch mit *Ch* 63 (*Se Geneive*))
[3]) Zu den Zitaten vgl. AfM 5, 284 A.
[4]) Text: Jardin de Plaisance Nr. 44
[5]) Anfang einer verlorenen Motettenhandschrift (AfM 7, 184)

Nummer	Folio	Doppelseite	(*Trém*)	Gattung	*Iv*	*CaB*	*Mach*	Sonstige ältere Hss.	*Ch* u. *Str*	Sonstige jüngere Hss.
81			(Tuba sacre Fidei)[1] In arboris	M	*24	—	—	—	—	—
82	XXXV	34′—35	(Je comence) Et je serai li secons	(M)	78	—	—	*Mc V* 5	—	—
83			(? . . .) Adieu ma dame	(M)	—	—	—	—	—	—
84	XXXVI	35′—36	(. . . .) Pater ave	M	—	—	—	—	—	—
85			Et in terra	—	—	—	—	—	—	—
86	XXXVII	36′—37	Patrem omnipotentem	—	—	—	—	—	—	—
86a			Decus[2])							
87			Quicumques vuet[3])	R	10	†f. 8	—	—	—	*FP* 145, *P* 19
88			Cuers qui se sent	(B)	—	—	—	—	—	—
89			Laissiez parler	(B)	—	—	—	—	—	—
90			Ma dame m'a congé	B	—	—	—	—	*Ch* 6	—
91	XXXVIII	37′—38	(. . . .) Karissimi	M	—	—	—	—	—	—
92	XXXIX	38′—39	(. . . .) Cum humanum	M	—	—	—	—	—	—
93			(In virtute) Decens carmen	M	71	—	—	—	—	—
94	XL	39′—40	Humblement	Ch	74	—	—	—	—	—
95	XLI	40′—41	(Flos ortus) Celsa cedrus	M	15	9	—	—	—	—
96			(. . . .) Deo per confidenciam	M	—	—	—	—	—	—
97			Biauté qui toutes[4])	B	—	—	*B 4	—	—	—
98	XLII	41′—42	(L'ardure) Tres douz espoir	M	—	—	—	—	*Ch* M 7	—
99	XLIII	42′—43	(Mon chant)[5]) Qui dolereux	M	36	—	—	—	—	—
100			A celui dont sui ser(viteur)	(B)	—	—	—	—	—	—
101	XLIV	43′—44	(Pura placens)[6]) Parfondement	M	—	—	—	†*EMus* 16	—	—
102			Patrem omnipotentem	—	—	—	—	—	—	—
103	XLV	44′—45	Patrem omnipotentem	—	—	—	—	—	—	—
103a			Fortes[2])							
104			Caveus(?)	(B)	—	—	—	—	—	—
105			Comme le cerf	(B)	—	—	—	—	—	*PR* 150
106			Fuiez de moi	(B)	—	—	—	—	*Str* 24	*PR* 174, *Pr* 13, *Melk J I*
107	XLVI	45′—46	(? . .) Loyelon loielete	(M)	—	—	—	—	—	—
108			(? . . . .) Ja couars n'ara	(M)	—	—	—	—	—	—
109			(? . . . .) Dessus une fontenelle	(M)	—	—	—	—	—	—
110	XLVII	46′—47	(Se cuers joians) Rex beatus	M	—	—	—	*Fauv* †M_3 9 *Mc V* 3	—	—

[1]) Zitate vgl. AfM 7, 189 A. 4.

[2]) Im Index neben *Patrem* außerhalb der Kolumne zugesetzt. Bezieht es sich auf *Patrem* (Tropus höchst unwahrscheinlich) oder auf eine nachgetragene Motette?

[3]) Von Nr. 87—90 dürften wohl ein oder zwei Stücke auf der Doppelseite 37—38 gestanden haben.

[4]) Ob nicht Nr. 97 erst auf der nächsten Doppelseite stand?

[5]) Zit. im Erfurter „Compendium" (Kirchenmus. Jb. 21, 37)

[6]) Auch Anfang einer verlorenen Handschrift (AfM 7, 184)

Nummer	Folio	Doppelseite	(Trém)	Gattung	Iv	Ca B	Mach	Sonstige ältere Hss.	Ch u. Str	Sonstige jüngere Hss.
111			(. . . .) Mulierum	M	—	—	—	—	—	—
112	XLVIII	47'—48	(. . . .) Pastoribus	M	—	—	—	—	—	—
113			Cuer gai	(B)	—	—	—	—	—	—
114	IL	48'	(. . . .) Nova stella	M	—	—	—	—	—	—

Von den 114 Stücken des Kodex gehörten nur 34 den Balladenformen an, wie überhaupt *Trém* von vornherein als Motettenhandschrift angelegt war. Auf jeder Doppelseite befand sich mindestens eine Motette (wozu der Schreiber auch die wenigen Kanons und Ordinariumsätze rechnete). Das Übrige verteilte sich unregelmäßig, wahrscheinlich dem freigebliebenen Raum entsprechend. Von den Motetten sind 39 aus anderen Handschriften bekannt [1]): 22 lateinische (Nr. 75 mitgerechnet), 14 französische und 3 gemischtsprachige, außerdem die beiden Kanons (Nr. 16 und 94) und die Marktszene Nr. 82. Hierzu treten noch 32 verlorene Motetten: 19 lateinische, die wohl sämtlich in der üblichen Doppelmotettenform gehalten waren, und 13 französische, unter denen sich jedoch auch Kanons oder sonstwie abweichende Stücke wie Nr. 21 (leider auch in *Str* verloren) befunden haben mögen. Fast das ganze Motettenrepertoire von *Iv*, *CaB*, *Pic*, *Barc* ist hier vereinigt. Es fehlen nur wenige Stücke: *Iv* 6, 26, 30, 31, 73, *CaB* 7, die beiden Huldigungsmotetten an Gaston Phoebus (*Iv* 2 und 4) und Werke wie *Iv* 8, *Pic* 5 und *Apt* 33, deren Ausnahmestellung bereits oben betont wurde[2]). Philipp von Vitry ist nachweisbar mit 5 *Iv*-Motetten und der wahrscheinlich ihm angehörenden, sonst nirgends erhaltenen Nr. 41 vertreten. Seine in *Fauv* überlieferten Frühwerke fehlen jedoch, obwohl der Fauvelzeit sicher die Nummern 15, 29, 64, 72 und 110, vielleicht auch 43 angehören. Etwas stärker als in den sonstigen Sammelhandschriften tritt in *Trém* Guillaume de Machaut hervor: mit 8 Motetten (5 französischen und 3 lateinischen)[3]), 8 Balladen und 1 Rondeau, zusammen 17 Werken unter den 105 Motetten und Balladen des Kodex. In *Iv* sind es nur 4 unter 48, in *Ch* 3 unter 112 entsprechenden Stücken. Von Motetten jüngeren Stils (Typus **Apta caro — Flos virginum*)[4]) finden sich in *Trém* nur 4, die sämtlich in *Ch* wiederkehren: Nr. 3, 47, 57 und 98. Dieses Verhältnis (4 : 39)[5]) entspricht genau dem in *Iv* (4 : 37), so daß die Motettenrepertoires der beiden Handschriften eng verwandt sind. Das Datum 1376 für *Trém* stützt daher aufs beste die AfM 7, 194 ausgesprochene Vermutung, daß Kodex *Iv* aus dem (Avignonesischen) Repertoire des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts zusammen-

[1]) Einschließlich Nr. 15
[2]) S. 220 und 225.
[3]) Einschließlich Nr. 75
[4]) Vgl. oben S. 229.
[5]) Natürlich nur mit Berücksichtigung der anderwärts erhaltenen Motetten

gestellt sei. Noch um 1376 nahm also die traditionelle Motettengattung den ersten Rang ein, die Meßkomposition stand für Nordfrankreich ganz im Hintergrund, während sie nach Ausweis der Handschriften *Iv*, *Barc* und *Apt* in Avignon bereits ausgiebig gepflegt wurde, und die Balladenformen schließlich dürften ihre führende Rolle für die mehrstimmige Musik, von der die Handschriften *PR* und *Ch* zeugen, erst nach Machauts Tode, im letzten Viertel des Jahrhunderts übernommen haben. *Trém* enthielt nur ein (tropiertes) *Kyrie*, ein *Et in terra*, drei *Patrem* (Nr. 86 u. 103 tropiert??) und einen aus *Apt* usw. bekannten Hymnus, ferner 12 verlorene und 22 anderwärts erhaltene Balladen oder Rondeaux. Von diesen stehen 11 in *PR*[1]) und nur 5 (davon 3 berühmte und oft überlieferte Balladen) im Kodex *Ch*, der sich also im Vergleich mit *Trém* sowohl für die Motette wie für die Ballade als die jüngste, deutlich abgesonderte Quelle für die französische Musik des 14. Jahrhunderts herausstellt. Unter den sonstigen jüngeren Quellen ist die deutsche Handschrift *Str* mit *Trém* (15 Konkordanzen) — und außerdem mit *PR* (16 Konkordanzen) — am nächsten verwandt.

Folgende Druckfehler und Versehen wolle man berichtigen: AfM 7 S. 185 Z. 6 lies Brügger ... 1467 statt Genter ... 1485; 189 zu *Iv* 23: V; 190 zu *Iv* 59: 4st. statt 3st.; zu *Iv* 63: 3st. KM; 227 A. 4: 104 statt 120; 230 Z. 3 v. unten: neun statt neuen; 231 Z. 4 v. u.: 5 statt 6; 235 Z. 3 v. u.: 3224 statt 3223; 236 Z. 20: Venedig Bibl. Marc. it. IX, 145; 238 Nr. 11 4st.; ib A. 6: Nr. 37 zu streichen und oben Nr. 37: (3)st.; 239 zu Nr. 42: p(er) Ant(onium) Jan(uensem); 240 A. Nachtrag Z. 6: 856 statt 857; 209 A. 7: die 1902 von W. Meyer kopierte Bulle Johanns XXIII. fehlt jetzt im Kodex (1904 verbrannt?); 212 Nr. I, 7: —25′; Nr. I, 8: —28; II, 2b: —32; II, 3a: 32′—; 216 Nr. V, 6: 2st.; 213 Nr. 10: lignum statt signum; 223 Z 10 v. u.: sechs statt vier; 230 A. 4: *Patrem* statt *Et in terra*, *Amore* statt *Amare*.

Beilagen

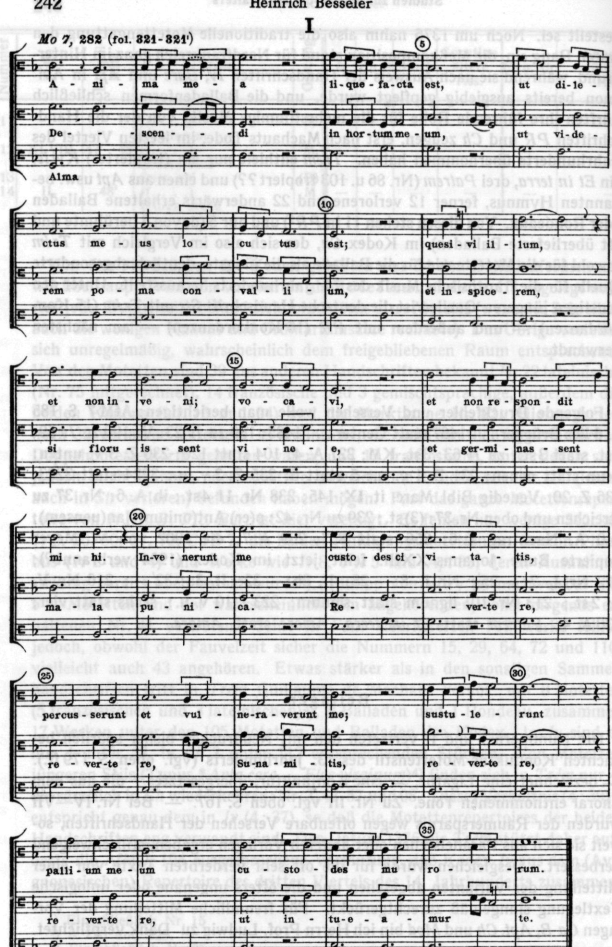
Die Nummern I und II vertreten den mit Neudrucken bisher spärlich bedachten Konduktus-Motettenstil des 13. Jahrhunderts (vgl. oben S. 179 ff.). ⌐ bezeichnet eine Ligatur, ⌒ eine Konjunktur, übergesetztes * die aus dem Choral entnommenen Töne. Zu Nr. III vgl. oben S. 167. — Bei Nr. IV—VII wurden der Raumersparnis wegen offenbare Versehen der Handschriften, soweit sie sich aus Parallelstellen oder anderen Vorlagen ergaben, stillschweigend verbessert. Desgleichen wurde für die oft sehr verderbten Texte von einer Mitteilung der Varianten abgesehen und die öfters ungenaue oder unlogische Textlegung sinngemäß zurechtgerückt. Für freundliche Mitteilung der Vorlagen *Ca B*, *Apt. Ch* und *Mod* bin ich Herrn Prof. Ludwig zu Dank verpflichtet.

---

[1]) Vielleicht 12, vgl. Nr. 37.

I

Mo 7, 282 (fol. 321-321')




II
Ars A 8 (fol. 317)
Re - gi-na ce - li le - ta - re, al - le - lu - ya,
A - ve re - gi - na ce-lo - rum, a-ve domi - na an - ge - lo - rum,
Ave
qui - a quem me - ru - i - sti por - - - ta - re,
sal - ve ra - dix san - cta, ex qua mundo lux est or - ta.
al - le-lu - ya, al - le - lu - ya, resur-re - xit, sic - ut di - xit,
Gau - de glori - o - - sa, super omnes spe - ci - o - sa,
al-le - lu - ya, al - le - lu - ya, o-ra pro no - bis De - um.
va - le, val - de de - co - ra, et pro nobis semper Chri - stum exo - ra.
III
Mo 7, 276 (fol. 309-310)
Der Anfang (Nus ne se doit / Je sui en melencolie) fehlt.
- mien cui - dier/ qui de tout le mon - de serchier vor-roit chascu - ne par - ti -
- le ta - lon,/
e,/ n'i trou-ve - roit mi - e si bien a - fai - ti - e,/
Las! trop s'est de moi es - lon - gi - - - e/



et quant amour me veut pri-sier tant qu'a - mer me fait sans fo-li - e/ d'a - me
tou - te bon - ne com -
si proi - si - e,/ mout doi tel don a - voir chier, n'en-nu-yer ne me doit mi - e, mès
pai - gni - e,/
mout l'en doi merci - er./ Da - me, de tous biens gar - ni - e,
qu'on - ques, puis que ma - ri - és sui sans rai - son,/ n'oi un
1) Mo hier 𝄽 statt
mer - ci vous re - quier, ai - dier/ me voelliés,
seul jour se mal non./ De me - ner tel vi - e,
si com je pri - e, de cuer sans boi - sier./
com - pai - gnon,/ en - vi - e n'ai - és mi - e,
A Dieu, douce ami-e! Mon cuer n'emport mi-e, ne je ne l'en quier: O vous le mes-tuet lais - sier!
car fols est qui se ma - ri - e!


IV
Iv 24 (fol. 15'-16)
(Philipp von Vitry)
Triplum
Motetus
Tenor
Tu - - - - - - - -
In ar - bo -
- - -ba sacre Fi-de-i,/ pro pri - e di - cta De - i,/ pre-co archa - no - rum,/ in the - a - trisclamitat/quod Ra-tio he-si-
ris em - pi - ro pros - pe - re/ vir - gi - ni - tas se - det puer - pe -
Virgo sum
tat,/ ba - sis pecca-torum,/ Fa - - tendum simplici-ter/ credendumque fir - mi -
re,/ me - di - a - trix Fi - - - des in
ter/ mo - ri - ve ne - - ces - se:/ De-um u-num in tri-bus/ per - - so - nis e - qua-li-
me - - di-o,/ cum sti-pi - te ce - - - ca - ta Ra - ti-



bus/ et tres u-nam es-se,// vir - - - - ginem non semi-ne/ vi - ri,
o/ in - - se - cu - ta sep - - tem so - - ro -
set spi - rami - ne/ ver-bi conce - pis - - se,/ ipsam semper vir - gi - nem/ Deum atque ho - mi -
ri - - - bus/ so - - phis - ma - ta su - - - a fo - - ven - ti -
nem/ mun - do pe-pe-risse.// Sed trans - na-tu-ra-li - a/ i - sta cum sint omni -
bus./ Hec ut scan - dat dum
a,/ cre - den-ti - bus vi - ta,/ ne-cis negli-gen - ti-bus,/ na-tu - re quod gressi-bus/ Ra-ti-o po-ti - ta,//
ma - - - - gis ni - ti - tur,/ de - bi - li -



Iv **28** (fol. 17'-18) *Ca B* **6** (fol. **19** A) (nur Tr. u. Ten.)
Apt **31** (fol. 20'-21) *Trém* **1** (fol. **1**)

V

(Philipp von Vitry)

1) Sämtliche plice nur in *Iv* 2) Bez. nur *Ca B* („Libera me. Tenor") und *Trém* 3) *Apt* g' statt a'

(15)

ex - e - qua - ri!/ A - li - e - na de - se - re/ qua - dra

Qui ga - za - rum ge - ne - ra/ tot the - sau - ri - sa -

1) *Iv* c d ligiert 2) *Trém* d c ligiert 3) *Apt* und *Trém* nicht ligiert 4) *Trém* ♭ vor f

(20)

con - vi - va - ri,/ pa - - - ne tu - o ves - ce - re,/ ti - bi do -

tis,/

1) *Iv* h' h' 2) *Apt* nicht ligiert 3) Diese plica nur in *Trém*

(25) (30)

mi - na - ri/ si vis et ef - fu - ge - re/ cu - ris la -

mul - ti - pli - ci fa - le - ra/ vos qui fa - le - ra -

1) *Iv* fehlt ♯ 2) *Ca B* h statt c' 3) Nur *Iv* ligiert

(35)

ce - ra - ri!/ Ma - lo fa - - - bam ro - de - re li - ber et

tis/ et cum - li - bet u - be - ra/ fer - cu - la li - ba -

1) *Ca* von hier ab verloren 2) *Trém* ♯ erst 4 Noten später

le - ta - ri,/ quam ci - bis af - flu - e - re/ ser - vus et

tis:/ Si vi - ve - re li - be - ra/ vi - ta ne - que - a -

1) *Ca* fehlt ♯ 2) *Apt* nicht ligiert 3) *Trém* ♭ im f-Spatium 4) *Iv* d' statt e' 5) *Iv* f' statt g'

(45)

tri - sta - ri./ Au - li - ci sunt o - pe-

tis,/ nun - - - - - -

1) *Ca* d'' statt h'

(50)

re/ sem - per a - du - la - ri,/ fic - tas laudes prome - re/ lu - craque ve - na - ri,/ ab im - plu-mis tol - le-

quam sa - po - ri - fe - ra/ ser - vi de - gu - sta - tis!/

1) *Ca* d' statt e'

(55)

re/ plumas et co - na - ri/ do-mi-nis al - lu - de - re,/ fal - sa commen - ta - ri./ Ve

Vin - - - cit au - ri pon - de - ra/ su - e po - te - sta - tis/

1) *Apt* feht ♯ 2) *Apt* g' g' a' g' f' g'

quos ha - - bent pun - ge - re/ ver - ba que sub-dun - - tur:/ „Nul - - la fi-des pi-

es - - se vo - bis fu - - - - ne - ra,/ ser - - vi pro - pi - na - - tis/

1) *Apt* statt h' a' g' a' 2) *Iv* fehlt a'

e - tas - que vi - ris qui ca - stra se - cun - tur."

ma - - la per in-nu-me-ra,/ dum magis op - ta - tis!

1) *Iv* schreibt viris statt -ris 2) *Apt* fehlt d (mit dem Rande weggeschnitten?) 3) *Apt* statt

VI

Iv 13 (fol. 8'-9)
Ca B 11 (fol. 11)[1]

Philipp von Vitry

Vos quid ad - mi - ra - mi - ni,/ virgines, si vir - gi - ni/ pro ce-te-ris e - - li - gen - de/ dignati fu-e - ri -

Gra - tis - - si - - ma vir - gi - nis spe - - - ci - - es,/ quam de - - co - rat car - -

Contratenor

Gaude gloriosa. Tenor

Tenor solus (*Iv*)

usw.

1) *Ca B* sehr verderbt, nur hin und wieder kritisch zu benutzen

(10)

mus/ nubere, dum nup - si - mus/ tan - quam val - de di - li - gen - de?// I - sta

nis mun - di - ci - es, us - que cen - trum pla -

1) Iv f' g' statt f'

(15)

pul - cra spe - ci - e,/ humilis ma - ne ri - e/ ac o pe - re vir - tu - o - sa,/ tur pis vestrum alte-

ca - sti in - ti - ma/ me - i cor - dis pla -

(20)

ra,/ ausu nimis as - pe - ra/ nec non vir - tu - tes ex - o - sa.// I - sta

ga dul - cis - si - ma,/ in - tra - clu -

1) e' in f' zu emendieren (oder d' oder f' e')



1) *Ca B* [musical notation] statt [musical notation] 2) Konjektur, in *Iv* offenbar verderbt

1) *Iv* hier wie in *T.* 34, 37, 40, 43, 46 und 49 brevis altera statt longa (Der „Tenor solus" setzt jedoch die Lesart *Ca B* voraus)



1) *Iv* e' statt c' 2) *Ca B* nicht ligiert

1) *Ca B* g' g' statt a' a' 2) *Iv* keine plica 3) *Ca B* a' g' statt a' a' g' 4) *Ca B* nicht ligiert

VII



Iv 7 (fol. 5'-6) Mod 29 (fol. 17'-18)
Ch M 1 (fol. 60'-61) Ca B 1 (fol. 17, nur Ten. von T. 31 an)
Anonym, um 1360
Triplum
Motetus
Contrat.
Tenor
1) Die Textsilben Flos und Ap- sind in den Hss. vorangesetzt, die Deklamation beginnt jedoch erst T. 10 und 13.
2) Mod kein ♭
Ap-ta ca - ro plu-mis in-ge-ni-i,/ de-si-di-e bar - rum et stu - di - i,
Flos vir - gi - num, de - cus et spe - ci -
usw.
Contrat. Ch
Contrat. Iv, Mod
Tenor Alma redemptoris mater
Mod
1) Mod statt
2) Iv verderbt g' a' f' e' d'
la - bo - ris-que fo - co mo-li - ci - es/ et con - iu - ga cen - tro seg-ni-ci-es,/ quo
es,/ ad - ul - te - re lu - cis con -
1) Iv statt und Terz tiefer bis zur 6. Note



25
pi - grescit plumbum consumi -to,/ nab - lum tange vo-cis plus so - li - to,/
nu - bi - o/ non in - di - gna vel au - ri ra - di-
Mod
1) Iv fehlt g' 2) Iv statt 3) Ch fehlt h' c' 4) ♯ nur Mod.
30
duc pul - mo - nis carbasis car - di-nem / lingue li-vi - gu-tris a-rundinem / tuam di-o
o,/ si gemma - rum ves - pe - rascit di - es / te sur
1) Ch und Mod g' statt f' 2) Ch g', Mod e' 3) Ch und Mod e' statt d' 4) Ch c' c' d' e' d' e', Mod c' c' d' e' d' e' 5) Text T. 31-44 noch unklar
35
li - tu - ram lit-te-re / quam co-ne-tur in pre - ces fun - de - re! // Iusto pri - us a mo - tu pec-to-ris / omni scalpro
gen - te. // De - -
1) Ch und Mod g' statt f' 2) Mod d' statt e'


po - li - at rec - to - ris / cris - pa - tu - ra cy-ro - i pec - ti - nis /
Ch
cor ip - se, quo ni - chil gra - ci - us, et a -
Iv, Ch
1) ♭ nur Mod 2) Mod hier kein ♭ 3) Iv a' a' g' g'
sti-lo lau - des pa - ren - tis vir-gi-nis, / mi - se-re-ri qua so-la tra - hi - tur iu - stus
gra - da(?) gra - ci - e li - ne - a, / qua Stix a -
Ch M
Iv
1) Ch und Mod e' statt f' 2) Ch a' statt g' 3) Iv fehlt g' 4) Mod ♯
Minos et qua Mors mo - ri - tur. / A - ge ca-ro, rum - pe vi-va - ri-a /
M
trum sol, squa - lor tra - be - a, / lum - bus os - trum, quo tin - xit Ty - ri-
1) ♯ nur Mod 2) Mod g statt a


lacrimarum, pre-cum suspi-ri-a/ tam potenti vo-me pro-fun-di-tus,/ suum tu-us spi-ri - tum spi - ri-
us,/ fit can - den - te.//
1) Mod a' statt c'' 2) Mod e' statt g'
tus! // Ad-e - ri - gi poscat im-per-vi-a/ no-ys al-me Tem - pe ce-le - sti - a,/
Ch
Mul - ta bys - sus vir - tu - tum, cal - cu-
1) Ch a' h' statt a' 2) ♭ nur Iv 3) Iv fehlt ♯ 4) ♯ nur Ch 5) ♯ nur Iv 6) Offenbar = νοῦς
et Cer - be-rus, quem fa - mes tor - que - at,/ te spe - ra - tam per - de - re lu-ge-at!/ O
Iv, Ch
lo/ nu - me - ro - rum non cer - ta,
1) Ch und Mod e' statt f' 2) Ch d', Mod c' statt g' 3) Ch und Mod c' statt d'



1) *Iv* T. 84/85 abgerissen 2) *Iv* g' statt a' 3) *Mod* e' statt d' 4) *Ch* f' g' statt g' f'

(In den jüngeren Handschriften *Ch* und *Mod* liegt anscheinend eine spätere Redaktion des Stückes vor, bei der die hoketusartig nachschlagenden Miniman T. 31, 32 usw. im Akkord bleiben, während *Iv* statt dessen meist melodische Durchgangsnoten bringt.)

Aus der Frühzeit des Liniensystems

Von
Peter Wagner, Freiburg (Schweiz)

Der Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Wolffheim in Berlin verdanken die Leser des Archivs die Möglichkeit, mit einem bisher in keinem anderen Denkmale vorliegenden Stadium ältester Liniennotierung bekannt zu werden. Der glückliche Besitzer der Handschrift hatte mich auf dem Basler Kongreß der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft Ende September 1924 auf diesen seinen Schatz hingewiesen und setzte mich dann in die Lage, ihn in den Räumen der Universitätsbibliothek zu Freiburg (Schweiz) einer genauen und längeren Durchsicht zu unterziehen. Er möge für den neuen der Wissenschaft geleisteten Dienst auch hier warmen Dank entgegennehmen.

Es handelt sich um 59 Blätter eines, wir würden heute sagen, im Lexikonformat geschriebenen Antiphonarium Officii, eines liturgischen Gesangbuches mit den Gesangstücken für das Stundengebet, die Nacht- und Tageszeiten. Die Singweisen stehen auf einem System von vier Linien und die Handschrift wird dem 12. Jahrhundert zugeschrieben.

Die ersten Zeilen auf der Vorderseite des ersten Blattes enthalten die letzten Sätze des Dreikönigspieles mit den Worten, mit denen die Weisen aus dem Morgenlande ihre Gaben darbringen. Nur weniges davon ist noch lesbar. Dann kommt der Gesang *Impleta sunt omnia que prophetice dicta sunt* und der Anfang des *Te deum laudamus* als Abschluß der dritten Nokturn des Epiphaniefestes, gegen deren Ende das Spiel stattfand. Es folgen Laudesantiphonen, und von da an das Weitere der liturgischen Ordnung nach. Es fehlt also der Anfangsteil des Antiphonars, umfassend die Stücke für den Advent und die Weihnachtszeit bis zu den drei Nokturnen von Epiphanie.

Auf dem letzten Blatt der Handschrift (fol. 59 nach der Numerierung mit Bleistift) stehen die Stücke für das Fest der Apostel Petrus und Paulus am 29. Juni. Den Schluß der Rückseite bildet der Anfang der Antiphone zu den Laudes: *Ait Petrus principibus sacerdotum*, sie geht bis zu den Worten: *suscitavit et prin—*. Hier fehlen demnach die Heiligenfeste von Juli bis zum Ende des Kirchenjahres.

Leider fehlen auch im Innern zahlreiche Blätter, so gleich hinter dem ersten erhaltenen Blatt, das auf der Rückseite unten die Antiphone *Aqua comburit peccatum hodie* beginnt, die auf dem zweiterhaltenen Blatte nicht fortgesetzt ist. Die weiteren Lücken sollen hier nicht im einzelnen aufgewiesen werden. Man kann sich aber ungefähr eine Vorstellung vom Umfange des Verlorenen

machen, wenn man bedenkt, daß z. B. das vollständige Antiphonarium Officii von Lucca aus dem 12. Jahrhundert, das die Paléographie musicale in Bd. IX Seite für Seite lichtbildlich abgedruckt hat, 560 Seiten, also 280 Blätter umfaßt.

Auch sonst befindet sich die kostbare Handschrift in einem verwahrlosten Zustande. Es fehlt der Einband, manche Blätter sind am Rande, einige sogar im Schriftteil beschädigt; an andern muß das Messer oder die Schere mutwillig gearbeitet haben.

Der Gesangstext ist säuberlich mit schwarzer Tinte geschrieben. Die liturgischen Titel und Rubriken sind rot in Majuskelschrift, die Initialen der Gesänge mehrmals blau oder mit blauer Tinte ausgefüllt. So oft eine Rubrik oder ein Titel erscheint, ist das System der vier Linien unterbrochen; dieses nimmt Rücksicht auf jene, und wahrscheinlich stammen beide von einem und demselben Schreiber, der Text und Notenlinien der ganzen Handschrift geschrieben haben wird; sie macht in dieser Hinsicht einen einheitlichen Eindruck, wenn schon auf einigen Blättern die Schwärze der Linien dunkler ist als auf andern.

Die karolingische Minuskel — denn um eine solche handelt es sich hier — weist auf das 12. oder das 11. Jahrhundert als die Zeit der Niederschrift des Textes und der Herstellung der Handschrift hin. Eine genauere paläographische Durchsicht macht es aber zweifellos, daß eher an das 11. Jahrhundert zu denken ist; sie offenbart in deutlicher Ausprägung alle diejenigen Schrifteigentümlichkeiten, die für das 11. Jahrhundert zeugen. Der Buchstabe *h*, der im 12. Jahrhundert den rechten Seitenstrich zu verlängern beginnt, hat hier die ältere Form. Das Ligatur-*et* findet sich in auffallender Weise gebraucht, nicht nur als Partikel, sondern auch innerhalb des Wortes: so z. B. in *Petrus* und *propheta*; im Buchstaben *t* überschreitet der senkrechte Strich noch nicht den wagerechten; das *g* ist noch offen, nicht geschlossen; das Doppel-*i* entbehrt der Striche, die erst im 12. Jahrhundert häufiger werden; das runde Schluß-*s* kommt nicht vor, immer nur das lange; es fehlen die Trennungsstriche am Ende der Zeilen, die ebenfalls im 12. Jahrhundert aufkommen; nicht selten ist die kleine Präposition mit dem darauffolgenden Hauptworte zusammengeschrieben, wie *afacie*, *insuperbia*; auch sonst sind Wörter zusammengeschrieben, wie *lavame*, *inimicinostri*; beim geraden *d* ist der Bogen links ungewöhnlich breit. Kurz, keine der graphischen Neuerungen, die im 11. Jahrhundert aufkommen und im 12. durchgeführt werden, ist anzutreffen, insbesondere weder das runde *s* am Wortende, noch der Trennungsstrich am Zeilenende oder die Striche auf dem Doppel-*i*. Wir können die Textschrift mit Sicherheit ins 11. Jahrhundert setzen.

Dem entspricht nun durchaus die Notenschrift und von dieser soll im Folgenden ausführlicher die Rede sein.

Auf den ersten Blick machen die meisten Seiten einen recht bunten Eindruck. Die Liniensysteme sind mit schwarzen und mit roten Zeichen angefüllt, und zwar laufen die beiden Farbenreihen bald parallel zu einander,

bald durchquert die eine die andere; hier liegen die schwarzen Zeichen im oberen Teil des Liniensystems, die roten im unteren, dort ist es umgekehrt, und an anderen Stellen decken die roten Zeichen die schwarzen zu, so daß man diese nur mit Mühe, oft nur mit Hilfe des vergrößernden Glases feststellen kann. Alles das erschwert die Lesung der Zeichen.

Diese selber aber sind Neumen, und wir stehen hier vor einer Doppelneumierung, einer schwarzen und einer roten. Sie gleichen sich insofern, als fast immer über, unter, auf oder neben den schwarzen Neumenzeichen das entsprechende rote erscheint. Hat also die eine Schrift das Zeichen für einen einzigen Ton, so auch die andere; der schwarzen Flexa, dem schwarzen Podatus entspricht eine rote Flexa, ein roter Podatus, und der Parallelismus erstreckt sich in gleicher Weise auf die größeren Gruppenzeichen, obschon die roten Neumen, wie schon jetzt bemerkt sei, einer anderen Neumenklasse angehören als die schwarzen.

Doppelneumierungen sind aus den Denkmälern des Organum und des Discantus bekannt, und so liegt es nahe, in unserer Handschrift eine umfangreiche Sammlung zweistimmiger Organa zu erblicken. Man wird sie dann dem Troparium von Winchester an die Seite stellen, der großen englischen Sammlung von an die 150 Organumsätzen, die sich auf liturgische Stücke wie Kyrie, Gloria, Traktus, Sequenzen, Alleluja und Responsorien verteilen. Während aber diese englische Sammlung vornehmlich die Messe mit zweistimmigen Sätzen versieht, wäre die Wolffheimsche Handschrift das Gegenstück für das Offizium. Indessen erheben sich gegen eine solche Auffassung Bedenken. Wir besitzen bisher kein Beispiel organaler Zweistimmigkeit aus so früher Zeit, welches alle Stücke einer Messe oder Offiziumshora zweistimmig bearbeitet, wie sie in unserer Handschrift vorlägen, wenn die Doppelneumierungen als organal zu verstehen wären. Selbst bezüglich der Missa aurea des Abtes Hildebrand zu Hildesheim im 11. Jahrhundert[1]) kann man bezweifeln, daß alle ihre Gesangstücke zweistimmig seien ausgeführt worden. Die ältesten Beispiele des Organum betreffen Solointonationen, Soloverse und ähnliche Solopartien, die aus einem größeren Zusammenhang herausgenommen sind, nicht aber vollständige Offiziumsformulare. In unserem Falle aber sind vollständige Antiphonen und Responsorien, nicht nur in ihren vom Solisten auszuführenden Teilen, sondern auch in den Chorpartien doppelneumiert. Weiter beziehen sich die ältesten Organabeispiele in der Regel auf Feiertage oder wenigstens besonders feierliche Teile der Liturgie. In unserer Handschrift finden wir aber die zweifache Neumierung auch für gewöhnliche und Wochentage ohne einen liturgischen Vorrang durchgeführt, und zwar in den Tages- wie Nachtzeiten. Diejenigen zweistimmigen Organumsätze seit dem 12. Jahrhundert, die das Liniensystem verwenden, stehen in der Regel auf doppeltem, jede Stimme auf eigenem Liniensystem oder aber, wenn auf einem einzigen System, so sind mehr Linien gezogen als die vier in unserer Handschrift. Sieht man genau zu, so läßt sich bei der Annahme einer fortlaufenden Zweistimmigkeit diese mit keinem der bisher be-

[1]) Vgl. meine Geschichte der Messe I, S. 20.

kannten Organumstile in Verbindung bringen. Die erwähnte Gleichartigkeit der beiden Neumierungen in den Zeichen für den einzelnen Ton wie für Gruppen und deren Verbindung könnte an sich für ein Parallelorganum sprechen. Quarten- und Quintenparallelen (motus rectus) könnten hier und da angenommen werden, aber nicht auf längere Strecken; ebenso gut ließen sich Parallelen von anderen Intervallen ausfindig machen, von Sekunden, Terzen, Sexten, Septimen. Der Hypothese eines Organum mit liegenbleibender vox organalis (motus obliquus) stellt sich die melodische und rhythmische Selbständigkeit und Beweglichkeit beider Neumierungen entgegen, die die verschiedensten Zeichen aneinanderreihen und so einen melodischen Stillstand in einer Stimme ausschließen. Gegenbewegung (motus contrarius) anzunehmen, verhindert die Zusammensetzung der beiden aus denselben Neumenketten. So bliebe nur die Hypothese zweier ähnlich gebauter Stimmen, die sich gelegentlich parallel, der Hauptsache nach aber selbständig im Liniensystem auf und ab bewegen. Einer derartigen Stimmführung war man bisher in so früher Zeit nicht begegnet. Der Konduktusstil alter Zeit bevorzugt freie Gesangstexte, nicht wie hier streng liturgische.

Spricht aber nicht die verschiedene Färbung der beiden Neumenreihen unserer Handschrift für die Zweistimmigkeit? Die Verwendung der Farbe im Dienste des Liniensystems seit Guido von Arezzo ist bekannt. Ebenso wurden gelegentlich Gesänge verschiedener Tonarten in verschiedenen Farben notiert[1]). In späterer Zeit, seit dem 14. Jahrhundert, wurde der Mensurumschlag innerhalb einer Melodie durch rote Noten angedeutet, und noch später findet man in partiturähnlichen Vielliniensystemen die Singstimmen durch verschiedene Färbung auseinandergehalten[2]). Mit diesen Verwendungen des Farbenwechsels läßt sich aber die konsequente Schreibung einer schwarzen und einer roten Singweise im selben Vierliniensystem unserer Handschrift nicht vergleichen.

Wir tun daher gut, den Gedanken an eine durch verschiedene Färbung der Melodie angezeigte Zweistimmigkeit fallen zu lassen und unsere Untersuchung in eine andere Richtung zu leiten.

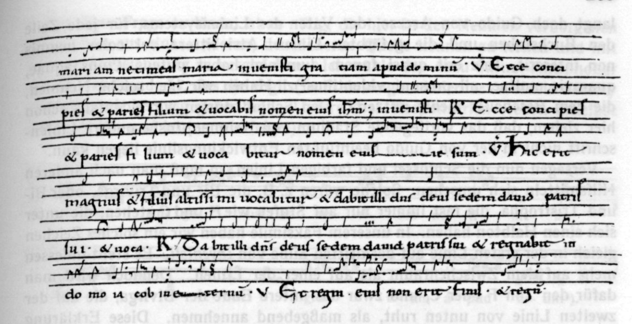
An mehreren Stellen der Handschrift ist auf die Doppelneumierung verzichtet und nur eine einzige, und zwar meist die schwarze vorhanden; die rote Neumierung allein kommt nur einigemal vor. Vielleicht läßt sich von dieser Eigenheit aus das Rätsel unserer Handschrift lösen.

Ich bitte den Leser, sein Augenmerk auf die folgende Wiedergabe der oberen Hälfte einer Seite der Handschrift zu richten. Es ist die Vorderseite von Blatt 16 und sie enthält Gesänge (Responsorien) mit ihren Versen zur zweiten und dritten Nokturn des Festes Mariae Verkündigung am 25. März: *Annuntiatio Beatae Mariae Virginis* lautet der Titel auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes 15, auf deren letzter Zeile am Ende auch die ersten Worte des Gesanges stehen, der in Blatt 16 fortgesetzt wird: *Dixit angelus ad.*

---

[1]) Vgl. meine „Neumenkunde²" S. 297.

[2]) Vgl. das von Bellermann im „Kontrapunkt" S. 68 mitgeteilte Beispiel einer vierstimmigen Partitur, in der die beiden äußeren Stimmen rot, die mittleren grün und schwarz gezogen sind.



Die Herkunft der Handschrift läßt sich aus den Neumen bestimmen: es sind französische Neumen. Man braucht sie nur gegen die Neumen des Tonale von Montpellier zu halten, welches in Bd. VIII der Paléographie musicale herausgegeben ist, um sogleich über diese Angelegenheit ins klare zu kommen. Ohne in allem identisch zu sein, stimmen der Charakter der Neumen und zahlreiche Einzelheiten in beiden Neumierungen so wesentlich überein, daß ein Zweifel über ihre gemeinsame Heimat ausgeschlossen erscheint. Der Virgastrich, der auch in der nach rechts geneigten Form der Virga jacens vorkommt, das Punctum, der Haken in der Figur des Cephalicus, dann die Gruppenzeichen sind beide Male dieselben. Bemerkenswert ist die altertümliche Spaltung des Podatus in einen eckigen und runden, von denen jener zwei lange, dieser einen kurzen und einen langen Ton angibt. Sogar das Quilisma descendens des Montpellierschen Kodex fehlt nicht, ebenso wenig wie die Schnörkel des letzten Punctum in absteigenden Figuren wie dem Climacus und Pes subbipunctis. Dieser Tatbestand bekräftigt auch die paläographische Datierung der Handschrift: wie der Kodex von Montpellier, so gehört auch sie ins 11. Jahrhundert. Will man noch weitere Vergleiche mit bereits nach Zeit und Ort bestimmten Neumendenkmälern anstellen, so sei auf die Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina hingewiesen mit den aus Tours, Sens und Evreux stammenden Tafeln 14b, 18b, 43b, auf die Paléographie musicale Bd. III pl. 185 und 186 (beides französische Neumen aus dem 11. Jahrhundert) und auf meine Neumenkunde[2] S. 253 (Cod. Montpellier) und 187 (Pariser H. 12601). Als besonders für das hohe Alter der Wolffheimschen Handschrift beweiskräftig verzeichne ich noch die beiden archaischen Neumen z. B. Blatt 13[a], Zeile 16 über *eius* und Blatt 13 Zeile 17 über *domini*, jene ein Torculus, diese ein Pes flexus resupinus.

Will man an die Lesung der Neumen gehen, so wird man naturgemäß sich an das Liniensystem halten. Nun sind aber in unserem Falle weder der Buchstabenschlüssel am Anfang der Linie, noch der Kustos am Ende, noch auch die Färbung der C- und F-Linien vorhanden. Das muß sehr auffallen. Ver-

langt doch Guido von Arezzo, der Vater des Liniensystems, für jede Zeile den Buchstaben und die gefärbten Linien: Atsi littera vel color neumis non intererit, Tale erit quasi funem dum non habet puteus, Cuius aquae, quamvis multae, nil prosunt videntibus[1]). Haben wir hier solche Neumen, die dem Beschauer nichts nützen? Den Schluß dürfen wir jedenfalls schon hier ziehen, daß das vorliegende Stadium von Neumen, insbesondere Linienschrift nicht in der von Guido beeinflußten Entwicklungslinie liegen kann.

Versagen nun die Schlüssel und farbigen Linien, so muß man nach anderen Hilfsmitteln sich umsehen. Solche wären z. B. die Bi- und Trivirga, oder Bi- und Tristropha, die fast immer nur auf Stufen wie *F* und *C* stehen, die unter sich einen Halbton haben. In unserem Faksimile haben wir ein solches Zeichen gleich in der ersten Linie auf der dritten Silbe von *invenisti*. Es steht indessen mehr auf dem Zwischenraum als auf einer der Linien. Dennoch wird man dafür den Ton F oder C, und zwar das untere Ende der Bivirga, die auf der zweiten Linie von unten ruht, als maßgebend annehmen. Diese Erklärung wird aber unmöglich gemacht durch eben dieselbe Neumenverbindung am Ende der zweiten Zeile über demselben Worte *invenisti*. Hier steht dieselbe Bivirga höher, und zwar geht sie vom oberen Zwischenraum bis in den darunter liegenden und schneidet die zweitoberste Linie. Nehmen wir für die erste Birvirga die Stufe *F* oder *C*, so müssen wir hier die Stufe *G* annehmen, denn die Virgastriche ruhen hier auf der nächsthöheren Stufe. Die Tristropha steht endlich zu Beginn des dritten Responsoriums über der ersten Silbe von *David*, wieder nicht auf einer Linie, sondern im Zwischenraum. Offenbar haben wir hier eine eigene Verwendung dieser Zeichen, die sich mit ihrer gewöhnlichen Stellung auf dem Liniensystem nicht deckt.

Sehr auffällig ist überhaupt die zweimalige, aber auf die Linien verschieden gestellte Neumierung des *invenisti* in den beiden ersten Zeilen. Die erste Silbe *in-* steht das zweite Mal eine Stufe höher als zuerst, der Pes auf *-ve-* reicht das zweite Mal bis zur nächsten Linie, gibt also eine Terz an, das erstemal nur eine Sekunde, auch die oberen Stufen des Torculus flexus resupinus über *-sti* stehen das zweite Mal eine Stufe höher. Und doch muß beide Male dieselbe melodische Linie gemeint sein, handelt es sich doch um die für alle liturgischen Offiziumsresponsoria charakteristische Wiederholung des letzten Responsoriumstückes nach seinem Vers (intratur in responsorium). Es bleibt wohl keine andere Annahme übrig: der Schreiber hat das zweite Mal nicht so genau die Feder geführt, wie das erste Mal.

Indessen ist auf noch anderes hinzuweisen. Die Neumen stehen samt und sonders in einer und derselben mittleren Lage des Liniensystems, zwischen der obersten und der untersten Linie der vier Linien; nur selten werden die äußeren Stufen, die oberste und die unterste Linie selber, berührt. Da ergibt sich die schwerwiegende Frage: sollen die Neumen überhaupt dem Fallen und Steigen der melodischen Linie genau folgen, sind sie intervallmäßig gemeint?

---

[1]) Vgl. meine „Neumenkunde" [2], S. 283.

Um diese Frage zu lösen, ist es nötig, die hier in den Neumen verborgenen Singweisen aus einer anderen, deutlicheren Quelle kennen zu lernen und mit unserer Aufzeichnung zu vergleichen. Ich wähle das dazu Sarum-Antiphonar des 13. Jahrhunderts, das die englische Plainsong and Mediaeval Music Society phototypisch herausgegeben hat. Unsere drei Responsorien stehen daselbst auf p. 417ff. und lauten wie folgt[1]):



[1]) Eine wesentlich gleichlautende Fassung ist die des Cod. F 160 Worchester p. 302ff., tom. XII der Paléographie Musicale der Benediktiner von Solesmes.

[2]) So hat die englische Handschrift nicht dñum, wie die französische.



Halten wir diese englische Lesart gegen die französische des Cod. Wolffheim, so fällt unmittelbar die außerordentliche melodische Bestimmtheit jener und die Unbestimmtheit, nivellierte Aufzeichnung dieser in die Augen. Beim Worte *timeas* z. B. fällt die zweite Silbe in die Unterquinte, die Zeichen des Cod. Wolffheim deuten höchstens eine tiefere Sekunde an. Auf der letzten Silbe von *invenisti* macht die melodische Linie eine Tiefbewegung bis unter die unterste der vier Linien; Cod. Wolffheim bleibt in der Höhe. Die beiden letzten Silben von *gratiam* bleiben auf der erreichten Höhe *a* liegen, in Cod. Wolffheim stürzen sie eine Quinte in die Tiefe oder vielmehr sie benutzen, da der auf *gra-* erreichte Raum in der Höhe nicht mehr für die Silben *-tiam* ausreichte, den freigebliebenen unteren Teil des Liniensystems, so daß die Zeichen untereinander zu stehen kommen, gerade wie das in vielen Neumenhandschriften ohne Linien zu beobachten ist. Die zweite Hälfte des ℣. *Ecce concipies* ist in der französischen Handschrift nicht neumiert, weil es sich um eine bekannte Melodie handelt, die responsoriale Psalmformel des I. Tones[1]). In der englischen Handschrift ist der Hinweis auf das nach dem ℣. zu wiederholende *Invenisti* identisch mit seiner Fassung im Responsorium selbst.

In derselben Weise läßt sich an Hand der beiden anderen Responsorien nachweisen, daß der Schreiber des Cod. Wolffheim die schwarzen Neumen nicht intervallmäßig geschrieben hat, sondern mehr oder weniger in einer wagerechten Linie, so ungefähr, wie das in den meisten Neumendenkmälern ohne Linien üblich ist. Besonders in die Augen springend ist die Verschiedenheit auch in dem Zitat der zu wiederholenden Stücke nach den Versen: *et vocabis* und *et regnabit*: beidemal stehen in Cod. Wolffheim dieselben Neumen auf verschiedenen Stellen des Liniensystems; in der englischen Quelle sind die Zitate gleich. Die Tonwiederholungen auf der dritten Silbe von *invenisti* im ersten Responsorium, auf der zweiten Silbe von *Ecce* am Anfang des zweiten Responsoriums und auf *david* im dritten treffen in der englischen Handschrift ausnahmslos den Ton *F*. Andere Besonderheiten seien

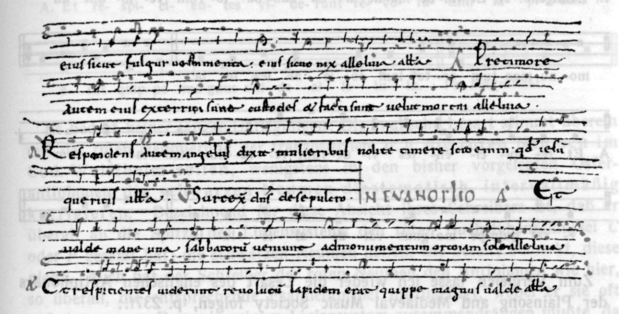
[1]) Dieselbe steht z. B. in meiner „Gregor. Formenlehre", S. 190.

nicht eigens betont; ich vermerke nur, daß die englische Handschrift rhythmisch eine vereinfachte Lesart bietet, wie sich schon aus ihrem Verhalten gegenüber den beiden Pes der französischen ergibt, wofür namentlich der Anfang des dritten Responsoriums lehrreich ist. Überhaupt wurde bekanntlich mit der steigenden Schreibung der Neumen auf dem Liniensystem die Rhythmik stark vereinfacht.

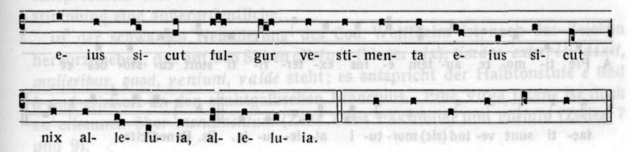
Auf die schwarzen Neumen des Cod. Wolffheim — so viel dürfen wir jetzt schon sagen — trifft das Bild Guidos von dem Wasser im tiefen Brunnen zu, das man mangels eines dafür tauglichen Instrumentes, eines Seiles, nicht an die Oberfläche heraufziehen kann.

Gehen wir nunmehr zu einer Doppelneumierung über, die für die Handschrift Wolffheim besonders charakteristisch ist. Das folgende Faksimile der ersten sechs Zeilen von Blatt 32 enthält Antiphonen der Vesper des Ostertages.

Die erste Zeile beginnt mit einer Antiphone, deren fehlende ersten drei Worte *Erat autem aspectus* auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes stehen.



Auch hier stehen die schwarzen Neumen ziemlich in einer wagerechten Reihe, Schlüssel und Färbung der Linien fehlen. Dazu ist aber eine rote Neumierung getreten, die sich ohne weiteres als jüngere Zutat erweist, und zwar geht diese rote Neumen energischer im Liniensystem auf und ab, wenngleich es an einigen Stellen indes leicht ist, beide auseinander zu halten. Es ist nicht schwer, diese rote Neumierung in modernen Choralnoten wiederzugeben:

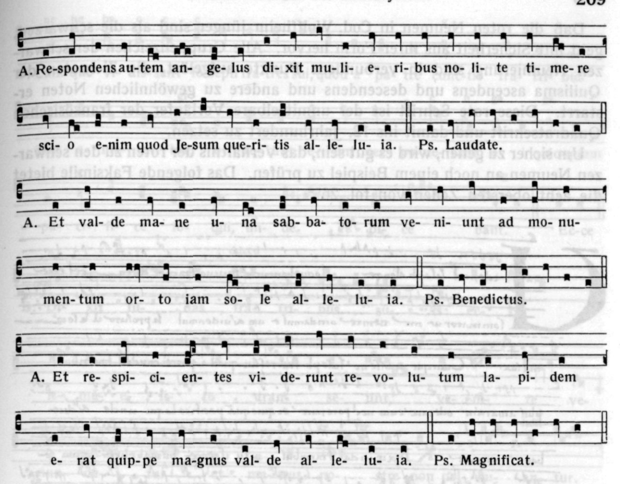




Zum Vergleich lasse ich wieder die Lesart des englischen Antiphonars der Plainsong and Mediaeval Music Society folgen, p. 237f.:

A. Pre ti- mo- re au- tem e- ius ex- ter- ri- ti sunt cu- sto- des et

fac- ti sunt ve- lud (sic) mor- tu- i al- le- lu- ia. Ps. Benedicite.

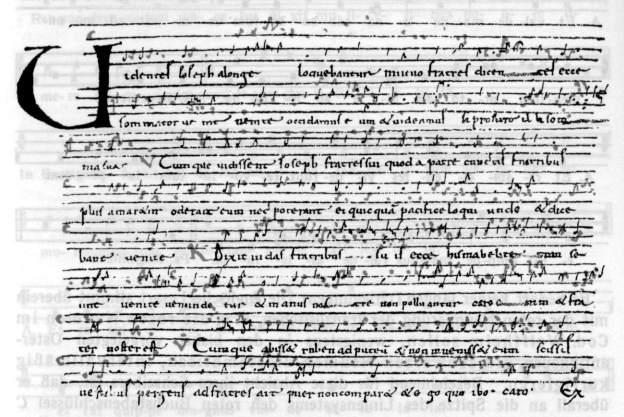


Es bedarf keiner langen Darlegungen: Die englische Lesart stimmt überein mit der roten Neumierung der französischen, d. h. die roten Neumen im Cod. Wolffheim sollen, wenigstens in den bisher vorgelegten Osterantiphonen, die schwarzen Neumen diastematisch, intervallmäßig korrigieren. Bezeichnend für diese Absicht ihres Schreibers ist, daß er überall an die Spitze des Liniensystems den roten Buchstabenschlüssel *C* oder *F* gesetzt hat; die schwarzen Neumen haben, wie bereits bemerkt, diese nicht. Auch hat der Schreiber der roten Neumen den Antiphonen wie hier, so überall, die entsprechende Psalmenformel hinzugefügt, wobei er sie oft auf einen engen Raum in seinem Liniensystem zusammendrängen mußte, da der erste Schreiber diese nicht vorgesehen und auch die üblichen Vokale *euouae* (= *Saeculorum amen*) nicht geschrieben hatte. Die Varianten der englischen Handschrift und der roten Neumen des Cod. Wolffheim sind geringfügig; bedeutsam ist nur, daß jene die Ant. *Et respicientes* im III. Kirchentone abschließt mit Finalis *E* und diese im VIII. mit Finalis *G* und beide dementsprechend eine andere Psalmformel aufweisen. Sonst ist die Übereinstimmung eine außerordentliche.

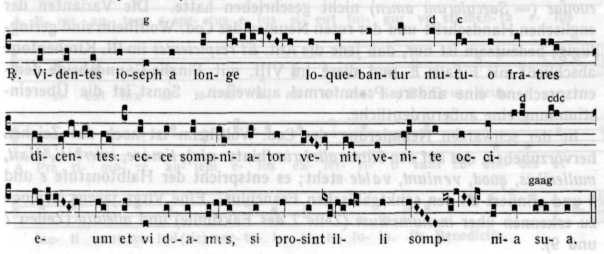
In der schwarzen Neumierung des Cod. Wolffheim ist noch das Zeichen hervorzuheben, das auf den Silben *alleluia* (hinter *nix*), *timore*, *exterriti*, *dixit*, *mulieribus*, *quod*, *veniunt*, *valde* steht; es entspricht der Halbtonstufe *e* und *h* und erinnert an den sanktgallischen Franculus. Eine Virga jacens ist noch zu erkennen über *monumentum* (Zeile 7 des Faksimile) und *alleluia* (Zeilen 7 und 9).

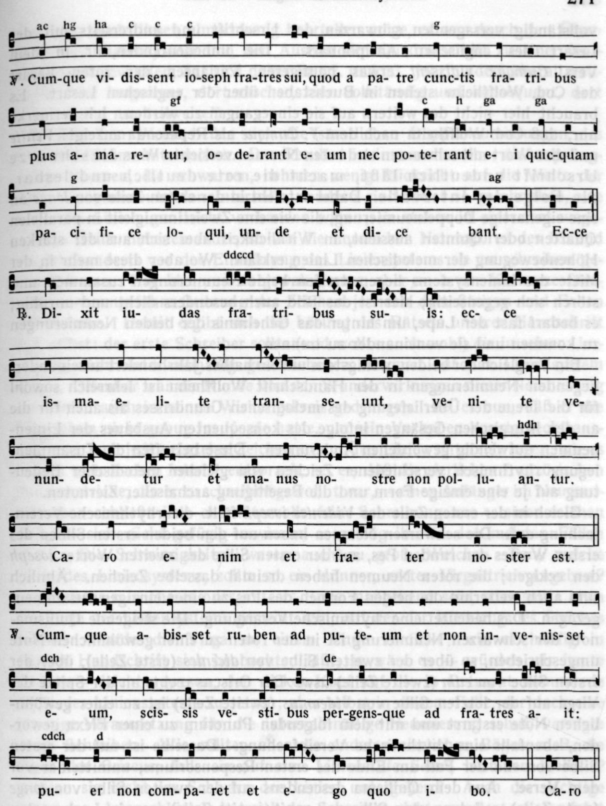
Daß die roten Neumen in Cod. Wolffheim jünger sind als die schwarzen, geht mit Sicherheit aus ihrer Form hervor. Alle Gruppenzeichen der schwarzen Neumierung sind in verbundene Punkte aufgelöst, die Ziernoten der Quilisma ascendens und descendens und andere zu gewöhnlichen Noten erstarrt. Diese rote Schrift ist der unmittelbare Vorläufer der französischen Quadratschrift und damit ins 12. Jahrhundert zu setzen.

Um sicher zu gehen, wird es gut sein, das Verhältnis der roten zu den schwarzen Neumen an noch einem Beispiel zu prüfen. Das folgende Faksimile bietet die acht obersten Zeilen von fol. 26r.



Auch hier stehen die schwarzen Neumen im Mittelfelde des Liniensystems. Die Verse der beiden Responsorien sind in ihrer zweiten Hälfte nicht durchneumiert, weil es sich um sehr häufig wiederholte, also bekannte Psalmtöne handelt. Die Lesart der englischen Handschrift ist diese (Antiphonarium Sarisburiense p. 171 ff.):





Wo die schwarzen Neumen in den Rezitationspartien der Responsorienversen fehlen, stehen die entsprechenden roten, d. h. der Schreiber dieser hat die Singweise vollständig in die neue intervallmäßige Neumierung umgeschrieben. Das ist einer der wenigen Fälle, in denen rote Neumen ohne die schwarzen begegnen.

Daß die rote Neumierung hier demselben Zwecke dient, wie bei den Osterantiphonen, lehrt ihr Vergleich einerseits mit den für die melodische Linie

vollständig versagenden schwarzen der Urschrift und andrerseits mit der Lesart des englischen Antiphonars. Die unbedeutenden,nur in dem Vers *Cumque vidissent* etwas häufigeren Varianten der roten Lesart des Cod. Wolffheim stehen in Buchstaben über der englischen Lesart. Es braucht hier nicht des weitern auf sie eingegangen zu werden. Ich vermerke nur, daß Cod. Wolffheim nach dem ℣. *Cumque* als Repetenda anzeigt: *Venite* und dies Wort mit schwarzen und roten Neumen versieht. Was die schwarze Urschrift undeutlich läßt, macht die rote deutlich und lesbar, die Folge der Intervalle. Dabei entsteht in der ersten Zeile von *longe* an eine eigenartige Doppelneumierung, die wie eine Zweistimmigkeit in parallelen Quarten oder Quinten aussieht, in Wirklichkeit aber sich aus der starken Höhenbewegung der melodischen Linien erklärt. Wo aber diese mehr in der Mitte des Liniensystems liegen, treffen beide Neumierungen zusammen und stören sich gegenseitig; hier ist das Bild auch besonders dicht und unruhig; es bedarf fast der Lupe, um hinter das Geheimnis der beiden Neumierungen zu kommen und sie voneinander zu trennen.

Ein Vergleich der beiden, wenigstens um ein halbes Jahrhundert auseinanderliegenden Neumierungen in der Handschrift Wolffheim ist lehrreich sowohl für die Treue der Überlieferung des melodischen Grundrisses als auch für die an den liturgischen Gesängen infolge des konsequenten Ausbaues der Linienneumen notwendig gewordenen Änderungen. Diese betreffen die Zusammenlegung rhythmisch verschiedener Zeichen von gleicher melodischer Bedeutung auf je eine einzige Form und die Beseitigung archaischer Ziernoten.

Gleich in der ersten Zeile des *Videntes ioseph* fällt die rhythmische Vereinfachung auf. Die schwarzen Neumen haben auf den beiden ersten Silben des ersten Wortes den runden Pes, auf der ersten Silbe des zweiten Wortes *ioseph* den eckigen; die roten Neumen haben dreimal dasselbe Zeichen. Ähnlich sind auch weiterhin die beiden Formen des Pes zu einer einzigen zusammengezogen. Das bedeutet eine rhythmische Verarmung. Die steigende Quilismanote der schwarzen Neumierung ist in der roten zu einer gewöhnlichen Note umgeschrieben, so über der zweiten Silbe von *dicentes* (erste Zeile), über der ersten Silbe von *eum* (zweite Zeile) usw. Der Oriscus rechts an der Spitze der Virga auf der letzten Silbe von *videamus* (zweite Zeile) ist zu einer gewöhnlichen Note erstarrt und mit dem folgenden Punctum zu einer Flexa geworden, ebenfalls eine rhythmische Vereinfachung. Dasselbe ist auf der ersten Silbe von *sua* der Fall am Ende des ersten Responsoriums, unmittelbar vor dem Verse. Aus dem Quilisma descendens auf der zweiten Silbe von *longe* (erste Zeile), auf der ersten Silbe von *venit* (zweite Zeile) usw. ist in der roten Urschrift ein gewöhnlicher Climacus geworden. Besonders deutlich ist der Umschwung in der Schreibung und Ausführung der Quilismanote zu Beginn des zweiten *Dixit iudas* über der letzten Silbe von *fratribus*. Alle diese Veränderungen sind Zeugen einer rhythmischen Vereinfachung, und was die Ziernoten insbesondere angeht, der Abstoßung primitiver, vielleicht auch naturalistischer Vortragsmanieren; die Gesänge verloren an Beweglichkeit und Zierlichkeit der Linien, gewannen aber Ruhe, Gedrungenheit und Kraft. Wie

man aber auch diesen Umschwung beurteilen möge, er war durch den Übergang zum Liniensystem und den Ausbau der Quadratschrift zu einer Notwendigkeit geworden, hat sich daher im 12. und 13. Jahrhundert überall vollzogen, hier langsamer, dort rascher, hier vollständig und konsequent, dort zögernd und nur teilweise[1]).

In derselben Weise ließen sich die sämtlichen Doppelneumierungen des Cod. Wolffheim untersuchen. Das Resultat ist immer dasselbe: die ursprünglichen Neumen, die schwarzen, nehmen wenig Rücksicht auf die Weite der durch sie anzudeutenden Intervalle, sondern sind meist so geschrieben, wie wenn die Linien gar nicht vorhanden wären; sie stehen in einer fast wagerechten Reihe nebeneinander, so wie die nordischen Neumatoren des 10. und 11. Jahrhunderts vor der Einführung des Liniensystems sie zu schreiben gewohnt waren. Nur hier und da gewahrt man, aber auch nur für kurze Strecken, eine ungefähre Ordnung der Zeichen je nach dem Steigen und Fallen der Melodie. Damit ergibt sich die Lösung des Rätsels unserer Handschrift von selbst: der erste Schreiber sollte (und wollte auch wohl) die in seiner Umgebung nicht intervallmäßig geschriebenen Neumen auf das Liniensystem setzen. Offenbar war die Kunde von den Wunderwirkungen dieser Neumierung auf Linien auch in seinen Wirkungskreis gedrungen. Sei es nun, daß er die Singweisen nicht genug im Kopfe hatte, um sein Vorhaben kunstgerecht auszuführen und jedes einzelne Zeichen so auf den Linien unterzubringen, wie es seinem melodischen Inhalte entsprach, sei es, daß die zierlichen französischen Neumenstriche, die er zu schreiben gewohnt war, — einen Anfänger im Neumenschreiben schließt ihre charaktervolle feine Schreibung aus — einer solchen Aufgabe sich nicht gefügig erwiesen, es gelang ihm in den meisten Fällen nicht. Die Schwierigkeiten waren auch zu groß. Welchen Ton, welche Stufe des Liniensystems, sollte so ein dünner, zarter Virgastrich angeben? Sollte dafür sein oberes oder unteres Ende maßgebend sein, oder sollte etwa die Stufe des Liniensystems gemeint sein, auf der der Mittelzug des Striches ruhte? Wurde die Virga an einem Ende verdickt, wie es häufig in unserer Handschrift sich beobachten läßt, so wäre es — würden wir heute glauben — leicht gewesen, den dicken Kopf auf die in Betracht kommende Stelle des Liniensystems zu setzen; aber selbst in diesem Falle, der doch eine günstige Voraussetzung für die intervallmäßige Neumierung schuf, versagte unser Schreiber. Wie sollten aber die anderen zierlichen Bögen, z. B. die Figur des Oriscus, falls sie auf eine Linienstufe fielen, bestehen bleiben? Mußten sie nicht im Schwarz der Linien untergehen? Auch die wichtige Frage des Linienschlüssels hat sich der Schreiber nicht vorgelegt; dieser fehlt überall, und so wären selbst bei ganz genauer intervallmäßiger Neumierung Unklarheiten und Gefahren bestehen geblieben. Es mußte sich bald heraus-

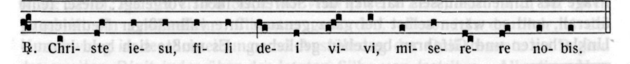
[1]) Daß diese folgenschwere und das ganze Mittelalter bis zur Gegenwart fortdauernde rhythmische Umgestaltung des liturgischen Gesanges auch durch das zweistimmige Singen mithervorgerufen wurde, erfahren wir aus den theoretischen Schriften bereits des 10. Jahrhunderts. Beides, der Übergang zum Liniensystem und das Organum, hatten in rhythmischer Beziehung dasselbe Ergebnis. Für die Feststellung des ursprünglichen Neumenrhythmus sind die Beispiele des Organum in den alten Quellen keineswegs beweiskräftig.

stellen, daß seine Arbeit keine praktische Verwendung zuließ; sie war umsonst getan.

Die Handschrift wird längere Zeit unbenutzt gelegen haben, denn die zweite, die Korrekturschrift, trägt wesentlich jüngere Züge. Sie ist zwar noch nicht die ausgesprochene Quadratschrift, wie sie manche Denkmäler bereits des ausgehenden 12. Jahrhunderts aufweisen, aber auf dem Wege dazu. Der zweite Schreiber hat die Verbesserung der Arbeit seines Vorgängers richtig angefaßt. Zwar verzichtete er darauf, eine oder mehrere Linien des Systems farbig zu ziehen, denn das wäre zu mühevoll gewesen, war schließlich auch nicht unumgänglich notwendig; aber er schrieb den Notenschlüssel vor das Liniensystem, und um seine Neumen von denen des ersten Schreibers besonders zu unterscheiden, verwendete er dafür rote Tinte und beseitigte damit die Gefahr einer Verwechslung. Da sich die zierlichen und feinen Striche der französischen Neumen überhaupt nicht der neuen Aufgabe anpaßten, so ersetzte er sie durch dickere Punkte. Damit vermochte er die Tonhöhen unzweideutig festzulegen; es war kein Zweifel möglich, welche Tonstufe in jedem Falle gemeint war, eine solche auf eine der Linien oder auf einem der Zwischenräume. Entschied man sich für das Liniensystem, so war auf die Dauer ohne Verstärkung der Notenköpfe nicht auszukommen. Von den Ziernoten blieben nur die liqueszierenden bestehen, alle anderen verschwanden oder machten gewöhnlichen Noten Platz. In dieser Zurichtung war die Neumierung lesbar und erfüllte ihren Zweck[1]).

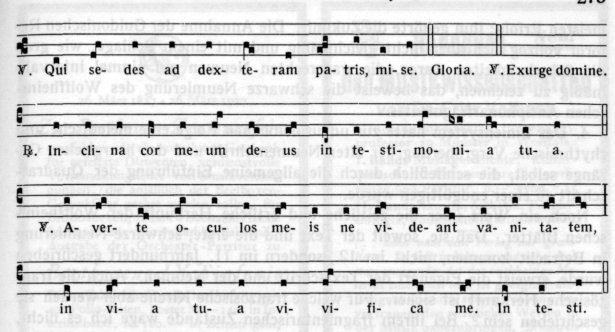
Zur vollen Gewißheit wird die gegebene Erklärung der roten Neumen durch die allerdings nicht zahlreichen Stellen erhoben, in denen nur rote, nicht auch schwarze Neumen sich über dem Gesangstext finden, sei es, daß der erste Schreiber die schwarzen Neumen zu schreiben unterließ, sei es, daß diese vorher radiert wurden. Diese Zeichen bilden eine so vollkommene Punktschrift, daß man sie leicht mit unseren heutigen Choraltypen wiedergeben kann. Der Schlüssel zu Beginn der Zeilen und die ganz sorgfältige und deutliche Schreibung der Noten auf, über, unter und zwischen den Linien stellten den Tonwert jedes Zeichens sicher. Ganz allgemein muß man sagen, daß die roten Neumen, wo sie alleinstehen, eine ohne große Mühe zu entziffernde Aufzeichnung bieten.

Ein Beispiel dieser roten Neumierung findet sich gleich auf der Rückseite des zweiten Blattes; es folge dies im Nachdruck: es handelt sich um zwei Responsoria brevia[2]):



[1]) Die Frage, warum der zweite Neumator nicht alle Gesänge des Buches mit den roten Neumen versah, läßt sich bei dem lückenhaften Zustande der Handschrift nicht beantworten. Daß die Korrektur der schwarzen durch die rote Neumierung eine sehr mühevolle Arbeit war, läßt sich noch heute leicht erkennen.

[2]) Die Lesart der englischen Handschrift vergleiche in meiner „Gregorianischen Formenlehre", S. 219.



Das Wolffheimsche Fragment eines Antiphonars stellt eine Entwicklungsstufe der Neumenschrift dar, welche, so weit mir bekannt ist, bisher noch an keinem Neumendenkmal beobachtet wurde. Zahlreich liegen in den Bibliotheken Handschriften mit Neumen ohne Linien und noch zahlreicher solche mit Neumen auf dem Liniensystem: das vorliegende ist das bisher einzige eines Zwischenstadiums zwischen den beiden Neumierungen, des Überganges der einen zur anderen: als solches verdient es volle Beachtung und wird fortan in der Geschichte der Neumen- und der Linienschrift eines wichtigen Platzes sicher sein. Die Urgeschichte dieser letzteren aber hat nach Ausweis der letzten Forschungen und des Wolffheimschen Fragmentes die folgende Entwicklungsstufe durchlaufen:

1. Die lateinischen, römischen Neumen müssen zuerst intervallmäßig, aber ohne Linien so geschrieben worden sein, wie es die ältesten longobardischen Neumendenkmäler (vgl. Neumenkunde² S. 259) und das englische Winchester Tropar (979 oder 980 geschrieben, vgl. Early Bodleian Music vol. III, pl. XVII), die Londoner Hs. Brit. Museum 8 c XIII (vgl. The musical Notation of the Middle Ages pl. III) und die spanisch-katalanischen Neumen (vgl. Sunyol Introducció a la Paleografia Musical gregoriana p. 227 ff. aufweisen[1]).

2. Im Norden aber wurden die Neumen, da eine starke Gesangsüberlieferung noch fehlte, meist in eine wagerechte Linie gezeichnet, ohne grundsätzliche Berücksichtigung der Melodieschritte. So verhalten sich die norditalischen, sanktgallischen, französischen und viele englische Neumen, während zumal die aquitanischen Punktneumen die ursprüngliche Schreibung weiterführen; auch die Metzer Neumen überliefern mehrfach Spuren der intervallgemäßen Ausübung, die sanktgallischen nur mehr in syllabischen Aufzeichnungen.

3. Unter den Versuchen, die Mängel dieser wagerechten Neumierung zu heben, hatte derjenige des Guido von Arezzo mit seinem Liniensystem den

[1]) Vgl. auch dieses Archiv I, S. 516 ff. und besonders des Verfassers Abhandlung: „Eine musikalische Reliquie der kgl. Bibliothek in Stockholm" in D. Collyn's Nordisk Tidskrift for Bok- och Biblioteksväsen 1926, p. 205—222.

meisten Erfolg; ihm gehörte die Zukunft. Die Annahme der Guidonischen Reform vollzog sich aber nicht gleichmäßig und mit einem Schlage; wie groß die Schwierigkeiten waren, die wagerechten Neumen auf einmal intervallmäßig zu zeichnen, das beweist die schwarze Neumierung des Wolffheimschen Antiphonarfragmentes.

4. Das Liniensystem hatte zur unausbleiblichen Folge eine melodische und rhythmische Vergröberung der alten Neumenschrift und der liturgischen Gesänge selbst, die schließlich durch die allgemeine Einführung der Quadratschrift zu einer endgültigen wurde.

Noch ein Wort über die zeitliche und örtliche Herkunft der Wolffheimschen Blätter. Daß sie, soweit der Text und die erste, schwarze Neumierung in Betracht kommen, nicht im 12., sondern im 11. Jahrhundert geschrieben wurde, erweist die Eigenart der Textschrift und der Neumen. Auch die französische Herkunft ist sicher. Für welche französische Kirche aber werden sie geschrieben sein? Bei ihrem fragmentarischen Zustande wage ich es nicht, auf diese Frage eine bestimmte Antwort zu geben. Es fehlen gerade die Heiligenfeste lokaler Bedeutung, aus denen ein Anhaltspunkt für ihre örtliche Bestimmung gewonnen werden könnte. Immerhin dürfte es kein Zufall sein, daß in einem sonst lückenlosen Zusammenhange die Feste des hl. Gregor I. (11. März) und des hl. Benedikt (21. März) fehlen. Namentlich der letztere Umstand weist nicht auf eine Ordens-, sondern auf eine Weltkirche hin. Und so sei die Vermutung ausgesprochen, daß unsere Handschrift für eine französische Kathedrale hergestellt war.[1])

[1]) Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß den beiden Schreibern, von denen oben die Rede war, hier und da noch andere, jüngere, sich an der Handschrift zu schaffen machten. So finden sich Blatt 56ff. mehrmals Gesänge intervallmäßig auf das Liniensystem, aber mit schwarzer Tinte aufgezeichnet und ein noch jüngerer Schreiber fügte auf Blatt 26^{v} unten am Fuße das *Igitur Ioseph ductus est* hinzu; ein ähnlicher Zusatz steht auf Blatt 27^{r} unten.

Ausgegeben im Januar 1927.

Für die Schriftleitung verantwortlich: Prof. Dr. Max Schneider, Breslau 18, Wölflstraße 2, an den alle Sendungen zu richten sind.



26. März 1827 * 26. März 1927

Zur Beethoven-Zentenarfeier

empfehlen wir als vornehmes Geschenk für gefeierte Dirigenten, verdienstvolle Vorstandsmitglieder von Musikvereinigungen, die anläßlich der Beethoven-Gedenkfeier geehrt werden sollen, für Bibliotheken, musikwissenschaftliche Seminare usw. die zweifarbige Faksimile-Ausgabe der Orchester-Partitur zu

Beethovens IX. Sinfonie

Dieser Faksimile-Druck, im Umfang von 400 Folio-Seiten, kostet M.— 150. in Interimsband, M. 180. — in Leinen geb., M. 250.— in handgearbeitetem Schweinslederband. Sonderwünsche hinsichtlich Zahlungserleichterung werden wir nach Möglichkeit berücksichtigen. Ein vierseitiger illustr. Prospekt steht auf Wunsch kostenlos zur Verfügung.

FR. KISTNER & C. F. W. SIEGEL
LEIPZIG C1

Handbuch der Musikwissenschaften

Neu!

von Dr. Fritz Volbach

Generalmusikdirektor, Universitätsprofessor zu Münster in Westfalen

I. Band: Musikgeschichte, Kulturquerschnitte, Formenlehre, Tonwerkzeuge und Partitur. 6.— gebd. 7.25

II. Band: Akustik, Ästhetik, Tonphysiologie, Tonpsychologie (in Vorbereit.)

. . . kann man dem Verlag nur gratulieren. Es faßt in knapper und dabei doch stets anregender Art das reichhaltige Material zusammen und ist geeignet diejenigen, die sich seiner Führung anvertrauen, den wirklichen Werten in der Musik nahezubringen. *Braunfels*

Das mit reichen Literaturangaben, ausgesuchten Notenbeispielen u. Illustration. geschmückte Buch bildet ein

Geschenkwerk ganz besonderer Art.

Jede Buchhandlung liefert

Aschendorffsche Verlagsbuchhandlg.
Münster i. W.



FERTIG LIEGT VOR:

NEUE HARMONIELEHRE

des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems

Von

ALOIS HÁBA

1.—2. Tausend

Broschiert M. 12.— / In Ganzleinen geb. M. 14.—

FR. KISTNER & C. F. W. SIEGEL / LEIPZIG C1

Franz Heinrich von Biber als Opernkomponist

Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert

Von

Constantin Schneider, Wien

I. Kultur- und theatergeschichtliche Grundlagen

Auf das einzige erhaltene Bühnenwerk Franz Heinrich von Bibers, die Arminiusoper „Chi la dura la vince", hat zwar schon Guido Adler in der Einleitung zur Neuausgabe der Violinsonaten (von 1681)[1]) dieses Meisters, der als einer der größten Komponisten und Instrumentalvirtuosen des ausgehenden 17. Jahrhunderts bezeichnet werden kann, hingewiesen, auch Text und Musik, besonders die Instrumentation des Werkes in Kürze charakterisiert; eine eingehendere Untersuchung ist aber noch nicht erfolgt.

Von zwei verschiedenen Arbeitsgebieten aus wurde bisher die Operngeschichte der vormozartischen Zeit in Salzburg erforscht, und zwar von der Musikwissenschaft und der Theatergeschichte. Erstere hat sich zunächst der Instrumentalmusik und Messenkomposition des 17. und 18. Jahrhunderts in Salzburg zugewendet, später auch der musikdramatischen Produktion des 18. Jahrhunderts, die unleugbar gewisse Zusammenhänge mit Mozarts Jugendwerken für die Bühne aufweist und zudem über eine hinreichend große Zahl erhaltener Denkmäler verfügt: die für den Salzburger Hof bestimmten Opern Caldaras, die Oratorien und Schuldramen Eberlins[2]), Adlgassers[3]) und Michael Haydns, so daß die Kontinuität der Entwicklung von der Barockoper bis zur Klassikerzeit in allen Einzelheiten gegeben ist[4]). Auf dem Gebiete der Theatergeschichte dagegen hat zunächst

---

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band V² Einleitung, S. VII und X.

[2]) Vgl. Robert Haas, „Eberlins Oratorien und Schuldramen." Beiheft 8 (1923) der D. d. T. Ö.

[3]) Über diesen noch wenig bekannten Komponisten handelt Constantin Schneiders Wiener Dissertation (1923): „Die Oratorien und Schuldramen Anton Cajetan Adlgassers" (noch ungedruckt).

[4]) Die Musikausstellung in Salzburg 1925, über die in der ZfM berichtet wurde (Oktoberheft 1925), konnte zum erstenmal der Öffentlichkeit ein ziemlich lückenloses Bild von der Entwicklung der Musik in Salzburg auch auf musikdramatischem Gebiet vorgelegt werden. Für eine Darstellung der gesamten Opern- und Theatergeschichte von Salzburg liegt mir ein umfangreiches, vielfach noch gänzlich unbekanntes Material vor, das ich zu einer separaten Arbeit zu verwenden gedenke.

der heimische Forscher H. F. Wagner auf Grund der in der Salzburger Studienbibliothek vorhandenen Szenarien und Textbücher ein chronologisches Verzeichnis der in der Residenz und an der Universität aufgeführten Opern, Oratorien und Schuldramen geliefert[1]), das, wenn auch teilweise lückenhaft, doch eine höchst wertvolle Grundlage für jede weitere theater- und operngeschichtliche Arbeit bietet. Auf ihr fußt zum Teil auch die Arbeit des Münchner Theaterhistorikers Artur Kutscher[2]), der namentlich jene Blüte der Salzburger Theaterkultur vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts aufzeigen konnte, die mit dem modernen Festspielgedanken, wie er sich in Salzburg seit Kriegsende im Anschluß an die Barockkultur wieder zur Verwirklichung durchgerungen hat, in Zusammenhang gebracht worden ist[3]).

Merkwürdigerweise hat die Theatergeschichte diese einzige erhaltene Oper Bibers bisher ignoriert, sie fehlt in den Verzeichnissen H. F. Wagners und A. Kutschers, obwohl sie der umfangreiche Katalog des städtischen Museums[4]) in Salzburg anführt und diese ungemein reichhaltige Sammlung mit berechtigtem Stolz auf dieses Werk verweisen kann, weil es nicht nur das früheste, sondern auch das einzige erhaltene Opernwerk darstellt, das auf Salzburger Boden im 17. Jahrhundert entstanden ist. Wenn es aus diesem Grunde für den Lokalhistoriker von Interesse ist, so ist es zugleich als das Werk eines bedeutenden deutschen Komponisten, von dem bereits eine stattliche Anzahl von Werken im Neudruck erschien, auch für den Musikhistoriker von Bedeutung[5]).

Das handschriftliche Exemplar dieser Oper umfaßt 149 Blätter, von einem gepreßten Lederband umschlossen, der beiderseits das Wappen der gräflichen Familie Thun und die Jahreszahl „1687" zeigt. Diese Merkmale und dazu noch der Goldschnitt des Bandes kennzeichnen das Ganze schon äußerlich als Widmungsexemplar und das Werk als Huldigungsoper für den Erzbischof Johann Ernst Grafen von Thun, der als Nachfolger Max Gandolphs von Khünburg am 30. Juni 1687 gewählt wurde. Die Zweckbestimmung geht auch aus nachfolgendem Text des ersten Blattes hervor:

„Dramma musicale. Chi la dura la vince. Dedicata con humil.^{mo} ossequio All' Altezza Rev.^{ma} di Monsig.^{r} Giovanni Ernesto Arcivescovo e Principe

---

[1]) Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Bd. 33 (Vereinsjahr 1893).
[2]) Arthur Kutscher, „Das Salzburger Barocktheater." Wien 1924.
[3]) Vgl. Max Pirker, „Die Salzburger Festspiele." Zürich 1921.
[4]) Dem Direktor dieses Museums, Herrn Julius Leisching, habe ich für die leihweise Überlassung der Partitur, durch die mir erst ihre gründliche Kenntnis ermöglicht wurde, besonders zu danken.
[5]) Von Werken Bibers erschienen bisher: Violinsonaten von 1681 (DdTÖ Bd. V^{2}), Christussonaten (XII^{2}), Messe (XXIV^{1}), Requiem XXXI^{1}). Über die Violinsonaten vgl. auch Andreas Moser, Die Violinskordatur, Archiv für Musikwissenschaft, 1. Jahrgang 1919, S. 573f. Über Bibers Leben vgl. außer G. Adler, a. a. O. noch Erwin Luntz im Musikbuch aus Österreich (4. Jahrg. 1907, S. 19f.), Hans Joachim Moser in seiner „Geschichte der deutschen Musik" Bd. II, S. 114f. Paul Nettl, der eine ausführlichere Biographie Bibers vorbereitet (soll in der „Biographie der Sudetendeutschen" erscheinen), bringt wertvolle Einzelheiten zu seiner Lebensgeschichte in dem Aufsatz: „Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürsterzbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn von Olmütz". ZfM IV. Jahrg., S. 480f.

di Salisburgo, Legato della S. Sed. Ap.[ca] in Roma, Primate della Germania e Conti di Thun etc.

Dall' humil.[mo] e divot.[mo] servo Henrico Franc.[co] di Bibern Maestro di Capella della med.[ma] Altezza."

Es ist mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß diese Partitur, und zwar Noten und Text, nebst der Widmung und Einleitung von Biber selbst geschrieben worden sind. Dies ergibt ein Vergleich mit dem einzigen bisher allgemein bekannten Notenautograph von Bibers Hand, den „Christus"sonaten in der Musiksammlung der Staatsbibliothek München, zu welchen der Komponist auch ein längeres Vorwort geschrieben hat; schließlich konnten zum Vergleich auch eine Anzahl von Bittschriften herangezogen werden, die Biber persönlich an den Landesfürsten gerichtet hat und die sich heute im Landesregierungsarchiv in Salzburg befinden. Was die Textschrift in dieser Partitur betrifft, so ist die Tatsache auffallend, daß die gelegentliche Schreibung der Anfangsbuchstaben in dem italienischen Text der Gesangsstimmen mit größter Willkürlichkeit geschieht: Eigennamen sind klein geschrieben, dagegen wieder nebensächliche Bindewörter groß, auch wenn sie gar nicht den Anfang einer Verszeile bilden. Trotz dieser sinnstörenden Verstöße, die den Verdacht erwecken könnten, daß der Schreiber die italienische Sprache nicht vollkommen beherrscht, ist doch der Komponist, wie wir später sehen werden, mit gründlichem Verständnis auf Satz- und Wortsinn des Textes eingegangen.

Bevor wir Text und Musik dieses Werkes näher ins Auge fassen, soll zunächst Bibers gesamtes musikdramatisches Schaffen überblickt werden, soweit dies uns die erhaltenen Szenarien und Textbücher gestatten. Von diesen ausgehend, muß es möglich sein, die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Arminiusoper nicht allein in bezug auf Bibers sonstige Werke, sondern auch im Zusammenhang mit der gesamten Entwicklung dieser Gattung auf Salzburgischem Boden zu betrachten.

Die chronologischen Verzeichnisse der Szenarien von H. F. Wagner und A. Kutscher nennen folgende Werke, zu denen Biber nach ausdrücklichen Angaben dieser Quellen die Musik geschrieben hat:

A. Schuldramen, aufgeführt von den Studenten der Universität im Aulatheater.

1. 1684, August: Valerianus[1]) Romanorum Imperator, Barbarum ludibrium, Regiae infelicitatis exemplum. (Text von Otto Aicher.) Studienbibliothek Salzburg (Verzeichnis H. F. Wagner und A. Kutscher).

2. 1686, 10. September: Virtus pressa, non oppressa seu Daniel. (Text von Otto Aicher.) (H. F. W. und A. K.)

3. 1687, 30. Juni: Virtutis Triumphus sive Ulysses. Zur Feier der Wahl des Grafen Johann Ernst Thun zum Fürsterzbischof von Salzburg. (Text von Otto Aicher.) Stud.-Bibl. Salzburg (H. F. W. und A. K.).

---

[1]) Die gesperrt gedruckten Namen im Titel dienen in folgendem in Nominativform als Abkürzung.

4. 1688, Monat?: Boni Corvi ova non dissimilia seu Optimi Corvini genuini filii Ladislaus et Mathias. (Text von Vitus Kaltenkranter.) Stud.-Bibl. Salzburg (H. F. W. und A. K.).

5. 1689, November: Rex Catholicus seu S. Hermenegildus. Rex et Martyr. (Text von Vitus Kaltenkranter.) Stud.-Bibl. Salzburg (H. F. W. und A. K.).

6. 1691, 28. November: Fastus confusus seu a Juditha proprio ense fusus Holofernes. Tragico comoedia(!). (Text von Vitus Kaltenkranter.) Stud.-Bibl. Salzburg (H. F. W. und A. K.).

7. 1692, 6. August: Rex invitus, Martyr invictus Coronam terrestrem recusans coelestem, Martyrio adeptus seu Wenceslaus Bohemiae Rex, et Martyr. (Text von Vitus Kaltenkranter.) Stud. Bibl. Salzburg (H. F. W. und A. K.).

8. 1694, Monat?: Fidei, ac perfidiae exempla in Perthartito et Gundeberto ab Unulfo et Garibaldo demonstrata. (Text von Vitus Kaltenkranter.) Stud.-Bibl. Salzburg (H. F. W. und A. K.).

9. 1696, 3. September: Alphonsus hujus nominis decimus Hispaniorum rex. (Text von Augustin Kendlinger.) Stud. Bibl. Salzburg (H. F. W. und A. K.).

10. 1697, Monat?: Invidia Gloria Umbra in C. Julio Caesare repraesentata. (Text von Wolfgang Rinsweger.) Stud.-Bibl. Salzburg (H. F. W. und A. K.).

11. 1697, Monat?: Die unglückliche Liebe der Eltern zu ihrem Sohne Ferdinand. (Text von Wolfgang Rinsweger.) Stud.-Bibl. Salzburg (H. F. W. und A. K.).

12. 1698, Monat?: Honor Divinus de Respecto Humano triumphans seu S. Thomas Cancellarius, Archi-Episcopus, Martyr. (Text von Wolfgang Rinsweger.) Stud.-Bibl. Salzburg (H. F. W. und A. K.).

B. Opern, aufgeführt im Hoftheater (Trabantensaal der Residenz).

13. 1687: Chi la dura, la vince. Partitur. Im städtischen Museum zu Salzburg. (Text von Francesco Maria Raffaelini.) (Fehlt bei H. F. W. u. A. K.)

14. 1689, Februar: Alessandro in Pietra. Dramma per musica. Textbuch in der Wiener Nationalbibliothek. (Text von F. M. Raffaelini.) (Fehlt bei H. F. W. und A. K.)

15. 1699, Februar: Cantate Tratenimento Musicale del' Ossequio di Salisburgo da rappresentarsi nella grande Sala di Corte in applauso del felice arrivo dell' Aug. Regina Wilhelmina Amalia Duchesse, Sposa dell' re Giuseppe composta in Musica a Henrico Franc. a Bibern, Salisburgo, Febraio, 1699. (H. F. W. und A. K.)

C. Schuldrama, in den Verzeichnissen von H. F. W. und A. K. nicht aufgenommen.

16. 1685, Februar: Fastus fumosus famosus ad focum Babilonicum defervescens, seu Nabuchodonosor (Textdichter unbekannt). Landesregierungs-

archiv in Salzburg. Biber ist in diesem Textbuch ausdrücklich als Komponist genannt.

D. Schuldramen, die wahrscheinlich von Biber komponiert worden sind und bei H. F. W. und A. K. fehlen.

17. 1679, Feriis Bacchanaliorum: Nemesis variata seu Fridericus Dux Saxoniae una cum aulico suo Conrado Kaufungo (Textdichter?), lateinisch und deutsch. Landesregierungsarchiv in Salzburg.

18. 1681, Monat?: Innocentia fidei conjugalis seu Genovefa, mit deutschem Titel: „Unschuld der Ehelichen Threu oder die unschuldig und gethreue Genovefa." Landesregierungsarchiv in Salzburg.

Da Biber seit 1671 in Salzburg war, kann er immerhin auch für Nr. 17 und 18 als Komponist in Betracht kommen. Auch die zahlreichen eingelegten Tanzspiele sprechen dafür.

Aus dieser Übersicht ergibt sich folgende chronologische Anordnung der zweifellos von Biber vertonten musikdramatischen Werke beider Gattungen: 1. Valerian (1684). 2. Nabuchodonosor (1685). 3. Daniel (1686). 4. Ulysses (1687). 5. Chi la dura la vince (1687). 6. Corvinus (1688). 7. Alessandro (1689). 8. Hermenegildus (1689). 9. Holofernes (1691). 10. Wenzeslaus (1692). 11. Pertharitus (1694). 12. Alfonsus (1696). 13. Julius Cäsar (1697). 14. Ferdinand (1697). 15. Thomas (1698). 16. Cantate (1699).

Die hier angeführten Titel von Schuldramen dürfen deshalb, weil von ihnen keine einzige Note geblieben ist, dem Musikhistoriker keine leeren Namen sein. Nur ein Blick in diese Szenarien enthüllt uns eine Fülle höchst bemerkenswerter Hinweise auf die musikalische Formung dieser bisher wenig beachteten Gattung des musikalischen Dramas. Einige der wichtigsten, die Musik betreffenden szenischen Bemerkungen seien hier hervorgehoben.

So führt gleich das älteste Stück, der „Conrad Kaufungen" von 1679, den Inhalt der Tänze an; es ist dabei für das Wesen dieser Gattung ganz gleichgültig, ob die Musik von Biber oder seinem Salzburger Zeitgenossen Georg Muffat stammt. Das Szenarium beschreibt diese Tänze wie folgt:

1. Szene: Der Herzog setzet für unterschiedliche Schauspiel kostbare Schanckungen auff. Aratrium machet den Anfang mit unterschiedlichen Fuß-Turnier.
2. Szene: Salietes und Gradophilus verdienen wegen eines Ballet köstliche Ring.
3. Szene: Hippophobus wird wegen seines Voltigieren mit kostbarer Verehrung von dem jungen Herzog Albrecht beschenkt.
4. Szene: Stivus ein Kohlenbrenner erhaltet auch Erlaubniss zu springen, machet die Sach lächerlich nicht ohne Lohn.
5, Szene: Labbarophorus machet mit dem Fahnenschwingen ein Ende."

Im folgenden Epilog treten mehrere allegorische Personen auf, welche, wie aus dem Personenverzeichnis zu entnehmen ist, von Sängern dargestellt worden sind, so daß dieser Szene, sowie auch dem Prolog und einzelnen in die Handlung eingestreuten Szenen, opernartiger Charakter zuzusprechen ist.

Aus „Genovefa" seien nur die Angaben des Personenverzeichnisses über die Funktionen der einzelnen Tänzer zitiert. Es waren meist dem Hochadel entsprossene Studenten der Universität, die dem Pagenkorps des erzbischöf-

lichen Hofes angehörten. Diese Einlagen tragen also schon aus diesem Grunde deutlich den Charakter der Hofballette:

„Primos enses conserunt
Secundo certamine congrediuntur
Tertiam pugnam tentant
Saltus Hippodromicos exhibent
Saltatores quatuor Marti applaudunt (4 Personen)
Sex Larvati saltant
Duo Pastores saltando Sylvam oberrant
Sub Furis larva gravem metitur pedem (1 Person)
Vexillum vibrat (1 Person).“

Die Mehrzahl der Schuldramen hat jedoch anderen Charakter. Gehen wir etwa von dem Schuldrama vom 30. Juni 1687 aus, das also kurze Zeit vor der Arminiusoper zur Feier der Wahl des Erzbischofs Johann Ernst aufgeführt worden ist, und vergleichen wir sodann die übrigen Schuldramen mit diesem eingehender behandelten. Wir entnehmen dem Szenarium:

Vor dem Prolog: „Die Ruffsgöttin Fama durch die Lüffte fahrend, verkündet neue Freuden, ob der glücklichen Wahl Ihro hochfürstl. Gnaden. Dieser stimmt bei der Saltzburgische Genius, auff einem Pferdt sitzend unter etlich alten Helden des Hochansehnlichen Thunschen Geschlechts. Die Einmütigkeit (Concordia) in klarem Gewolck begleitet von der Fromm- und Dapfferkeit thut Ihro Hochfürstl. Gnaden singend zu begrüssen. Die Salzburgische Kirche sambt der Landschaft (Provincia) und Academischen Musis führt das gantze Theatrum mit aller Glückseeligkeit wünschenden Music zu einhälliger Frolockung an.

Prologus: Der Götter-Both Mercurius, vom Himmel geflogen nach erwisner schuldigister Reverentz, entwirfft das gantze Gedicht und gibt dem Werk den Anfang.“

Diese Teile waren ganz musikalisch behandelt, da die Personen, dem Verzeichnis zufolge, durchwegs Sänger, und zwar zum größeren Teil Berufssänger der Hofkapelle, zum kleineren Studenten waren. Die folgende um Ulysses sich gruppierende Handlung wird jedoch ausschließlich gesprochen; die mythologischen und allegorischen Personen greifen aber auch weiterhin, also musikalische Partien bildend, in die Handlung ein, so z. B. in der 3. Szene des I. Aktes: „Der dapffere Ulysses halte bey der Göttin Minerva umb Rath und Hülff an.“ Ein später folgendes komisches Intermedium dürfte dagegen der Musik entbehrt haben. Sein drolliger Inhalt zeigt wenig Zusammenhang mit der Haupthandlung:

„Ein Kauffmann, welcher durch den Trojanischen Krieg in seinem Beuttel einen unleidentlichen Riss bekommen, machet mit dem Höll-Schiffmann Charon einen Pact und verspricht sich zu dem Ruder, wann ihme der Alte wiederumb zu dem Glück einen Zugang machet. Es wird aber der Charon possirlich durch LumpenWaar betrogen und der Kauffmann durch diese List seines Versprechens loss.“

Nun folgen wieder einige musikalische Partien:

Szene 5: „Mehr-Gestatt (soll heißen „Meeresgestade“): „Die Schiff-Leuth Freuden-voll ob der Hoffnung in das Vatterland zu kommen, erlustigen sich mit einem Tanz.“

Szene 6: Mercurius gibt dem Schlaff-Gott Morpheus einen Auftrag" (beide sind singende Personen).

Chorus (nach Szene 8): „Nach dem Todt der Poyxenae kommen zwey Lilien hervor, bey welchen die Jungfrauschafft (singend) und Unschuld (singend) sitzend, den Hintritt der Entleibten bedauern."

Nach Übergehung einiger Szenen des II. Aktes folge hier der abschließende Chorus:

„Die Starckmütigkeit (Fortitudo) auf einem Palmbaum (als welcher desto mehr wachset, je mehr man ihn unterdrucket) bedeuthet singendt, daß die Tugent des Ulysses in Widerwertigkeit mehrers erwachse."

Dem III. Akt entnehmen wir:

Szene 1: Wald: Ulysses kommt zu Polyphem, „deme er mit hilf dess Wein-Gotts einen rausch antrincket. Die Waldmänner erlustigen sich mit einem Tantz."
Szene 2: „Der voll und tolle Polyphem singet von seiner liebsten Galataea ein bäurisches Gesänglein: fanget an zu schlaffen . . ."
Szene 3: Venus (singend) erscheint in einem Wagen „mit Schwanen bespannet".
Szene 6: Meer. Ulysses und die Sirenen.
Nach der 9. Szene: Epilog im Himmel: „Der höchste Gott Jupiter umfahet die Tugend; verspricht allen Tugentsamben die Himmlische Würden. In dem Himmel lassen sich vill Heldenmüetige Seelen sehen aus dem Hochgräfl. Hauss von Thun. Endtlichen wünschen alle Götter Ihro Hochfürstl. Gn. glückseelige Regierung mit Beystimmung der gantzen Musica welche der Action machet ein Ende."

Aus den Szenarien der folgenden Schuldramen seien nur einige, die musikalische Behandlung der Schuldramen beweisenden Bemerkungen hervorgehoben[1]):

Valerian: Von den 126 Rollen des Stückes sind u. a. folgende von Sängern besetzt. Im Prolog: Imperium, Fortuna, Nemesis, Tempus, Mars, Mors usw., außerdem 4 von den 18 Dämonen.

Corvin: Hier überwiegen die musikalischen Szenen bereits so sehr, daß dieses Schuldrama geradezu als eine Oper mit gesprochenen Einlagen bezeichnet werden kann. Schon die Zahl der auftretenden Sänger ist bedeutend, aber die Anzahl der singenden Personen ist so groß geworden, daß einige von den Hofsängern mehrere Rollen übernehmen mußten, so z. B. der Altist Röll: Fortuna, Coqus (wohl eine Person des komischen Zwischenspiels, das also gleichfalls durchkomponiert war!) und Hippocrates, der Bassist Faber: Mors und Hortulanus. Insgesamt sind 38 musikalische Rollen durch 28 Sänger besetzt, von denen 19 Hofsänger, die übrigen aber Studenten waren. Aus der Übersicht der singenden Personen, die das Szenarium enthält, ist nun leicht festzustellen, welche von den Szenen musikalisch behandelt wurden.

Hervorzuheben ist aus dem 1. Akt, Szene 2: „Bellona (Discant) in Aere apparens . . . cantu augurali plures Corvino promittit Victorias."

Szene 8: Lager. „Corvinus beschützet Griechisch Weissenburg (Belgrad). Schlagt den Türcken und jaget Ihme in die Flucht" (das Personenverzeichnis nennt „14 Bassistae" als „Turcae Praecipui", mit 9 Hofsängern und 5 Studenten besetzt, also ein höchst imposanter Chor!).

[1]) Der lateinische Text des Originals wird dort zitiert, wo er deutlicher ist als die deutsche Übersetzung des Szenariums, die auch nicht immer ganz vollständig und richtig erscheint.

Aus dem II. Akt, Szene 6: Aula. „Divina Nemesis curru per aera vecta cantu edocet."

Szene 9: Höll. „Der Höll-Gott Pluto (Bass: Allegri) verspricht dem Neyd, und Grimmen neue kräfften für die wider die Jungen Corviner zusambschwören."

Szene 10: Stadt. „Die gefangenen Brüder (nämlich Corvins Söhne) beklagen die Unbild und geben mit Singen die Unschuld ihres Heldenmuth zuerkennen."

Aus dem III. Akt, Szene 2: Saal. „Der Hochzeit Gott Hymenaeus (Tenor: Martinus Ulrich) begünnet mit erhobener fackl das zukünfftige Freuden-Fest vorzudeuten; der Todt-Mors (Bass: J. B. Faber) aber nach dem er selbe ausgelöschet, betrohet disem verhinderlich zu sein."

Szene 8: Saal. „Das gute Glück-Fortuna (Alt: Fr. X. Röll) behändigt dem Hochzeit-Gott sein benombenes Freudenlicht und erbittet alles guts."

Szene 10: Garten. „Die Mutter Mathiae ihres Sohnes wegen mit sorgen beschwert, suchet hiervon eine Entbindung durch den Schlaff-Gott Morpheus (Alt: Godefridus Hager), der sich mit einem Trostgesänglein und vordeutenden Traumbildern erquicket."

Die Anzahl der Szenen ist folgende. Prolog. I. Akt: 8 + 1 Intermedium + 1 Chor. II. Akt: Intermedium + 12 Szenen. III. Akt: 11 + 1 Intermedium. Von den Intermedien abgesehen, die zum Teil musikalisch waren, treten in 15 Szenen von diesen aufgezählten 33 Szenen singende Personen auf. Dadurch ist schon statistisch das Überwiegen des musikalischen Elementes gegenüber den gesprochenen Partien, im Vergleich zu den vorhergegangenen Schuldramen, nachgewiesen.

Aus dem Hermenegildus: Akt III, Szene 4:

Das Meer. „Die Meergöttinnen (Sirenen) belustigen sich bey dem stillen Meer und erfreuen sich mit Neptuno, der ihnen beystimmendt zu verstehn gibt (cantu edocet), das menschliche Wesen sey gleicher Gestalt beschaffen."

Holofernes: Das Personenverzeichnis weist 17 von Sängern besetzte Rollen auf. Daß unter diesen neben biblischen Personen und allegorischen Figuren auch noch Persönlichkeiten der antiken Mythologie vertreten sind, wie Nemesis, Morpheus und Pluto, ist bei den Schuldramen nichts Außergewöhnliches. Sie dürften dem Stück vielleicht sogar einen parodistischen Charakter gegeben haben, wie auch die dürftigen Angaben des Szenariums eine gewisse humorvolle Behandlung des Stoffes, namentlich der Szene im Zelte des Holofernes erkennen lassen[1]).

Aus dem II. Akt, Szene 4: Tempel. „Die Bethulier ruffen mit grossem Vertrauen singend die göttliche Gerechtigkeit an."

Szene 6: Höll. „Der Höll-Gott (Pluto) mit den Seinen erfreut sich singent (triumphum canit) daß er den Holofernes allbereits völlig eingemäschet" (in Maschen gefangen).

Akt III, Szene 2: „Gemach. Der Todt singent pranget mit einem gemachten Beschauessen dem voll- und dollen Holofernes den Untergang."

Szene 3: „Läger. Indem Holofernes sich bey dem Gastmahl mit der Judith erlustiget, seynd auch die Trabanten guts Muths und trincken tapffer auff ihres Herrn Gesundheit.

---

[1]) Wie dies ja auch in einer Behandlung des Judithstoffes bei Johann Nestroy und in unserer Zeit in Georg Kaisers Tragikomödie „Die jüdische Witwe" geschieht.

Szene 4 (nach einem Intermedium, dessen Inhalt und Szenerie nicht angegeben ist): „Der mit Wein überfüllte Holofernes wird in das Beth getragen. Zwey aus der Leibwache singen ihme zu. schlaffen selber gemach ein."

Wenceslaus (1692): 25 Rollen sind mit 15 Hofsängern und Studenten besetzt. Neben Neptun und zwei Sirenen finden sich hier auch die Teufel Asmodeus und Phaniel, mehrere Hirten, allegorisierte Tugenden und Laster, sowie der Tod.

Aus Akt III, Szene 2: Meer. „Der Wassergott (Neptun) nachdeme er von Wenceslai löblichisten Nachklang berichtet worden, wüntschet Glück dem gantzen Böhmen-Land, deme die Tugend und das Glück singent beystimmen. (Die gleiche geographische Unwahrscheinlichkeit, wie in Shakespeares „Wintermärchen"!)

Pertharitus und Gundeberta (1694): Da 23 Rollen von nur zwölf Sängern besetzt werden konnten, so mußte jeder Sänger mehrere Rollen übernehmen. Unter diesen sind allegorische Figuren: Fraus, Nemesis, Fortuna, Langobardia, Ambitio, Fama, Genius somni, aber auch die hl. Jungfrau Maria und S. Agatha treten singend auf. Besonders wichtig ist die Tatsache, daß unter den Personen des Intermediums („Personae intermediorum" im Personenverzeichnis genannt) sechs Sänger angeführt sind. Die Namen ihrer Rollen sind folgende: Armighiottone (Baß), Metamorphiel (Baß), Paxillus, Philovinus (beide von einem Tenoristen gesungen. Es waren ja in jedem Akt ein Zwischenspiel eingeschaltet), Frisophilus (Baß). Wir haben es also hier mit durchkomponierten, gesungenen komischen Zwischenspielen, lange vor dem Aufkommen der selbständigen Opera Buffa zu tun. Wieweit die textliche Grundlage der Intermedien improvisatorisch war, dem Charakter der Stegreifkomödie nahekommend, läßt sich nicht feststellen, aber immerhin weist das Szenarium, das fast niemals den Charakter dieser Intermedien angibt, sondern nur Schauplätze und Personen, eine solche Möglichkeit auf. Sicherlich herrschte bei der Verwendung der komischen Zwischenspiele eine feste Tradition. Man kann sie nach den Szenarien schon eine Generation vor Biber zurück verfolgen. Als typische Szenerie findet man den Weinkeller. Diese häufige Wiederholung des gleichen Typus machte wohl auch eine besondere Aufzeichnung des Textes überflüssig, damit war aber auch reichlich Gelegenheit zu Improvisationen geboten.

Die Verwendung der Musik erfolgt sonst innerhalb des gleichen Schemas wie bisher: Meerszenen, Auftreten des Todes (Mors und Mars werden fast in jedem der Stücke zu Bibers Zeit von ein und demselben Sänger, dem Bassisten Johannes Marcellinus Canata gesungen) und andere allegorische Figuren, Jubelchöre und Tanzspiele, für die neun Studenten als „Saltatores" zur Verfügung standen.

Alphonsus (1696): 22 Rollen werden von 15 Sängern dargestellt, mythologische Personen (trotz dem historischen Stoff) herrschen vor, auch die sieben Planeten treten singend auf. Endlich weist das Personenverzeichnis „12 Ephoebus saltans" auf. Die der Musik entbehrenden Szenen sind auf ein Minimum reduziert.

Julius Caesar (1697): Unter den Personen fallen neben den üblichen allegorischen, mythologischen und astrologischen Figuren auf: ein Choridon; als Personen der gleichfalls vertonten Zwischenspiele, zwei Philosophen und ein „Meum" und „Tuum". Auch die Tanzspiele sind erwähnt: „Saltus, Ludos hostiles und Hippodromicus adornant"; es folgen die Namen von 34 Studenten.

Thomas von Canterbury (1698): Auch hier ein großer Aufwand an Rollen, die von Sängern besetzt sind, nämlich 45 Rollen für neun Hofsänger und 19 Studenten; 29 Studenten nehmen an den Tanzspielen teil, 63 sind als „Fauni salii" bezeichnet.

Diese wenigen Bruchstücke aus einigen Schuldramen müssen genügen um Bibers Tätigkeit als Komponist in einer erstaunlichen Vielseitigkeit zu zeigen. Noch wichtiger scheint aber ein anderes Ergebnis zu sein: der nun erreichte Einblick in das Wesen des Schuldramas im 17. Jahrhundert, soweit es ihre musikalische Behandlung betrifft.

Es wäre gewiß ein reizvolles Beginnen, diese Szenarien auch vom kultur- und stoffgeschichtlichen Standpunkt aus zu betrachten. Denn jedes Theater ist ein Spiegelbild der Zeit, in der es entstand, die dramatischen Konflikte im Kunstwerk sind die in eine ideale Welt des Scheines erhobenen Kämpfe und Krisen des öffentlichen und kulturellen Lebens ihrer Epoche. Selbst die wenigen hier angeführten Beispiele wurzeln deutlich in dem historischen Milieu. Als wichtigster Eindruck scheint die Kriegsnot dieses Jahrhunderts herausgearbeitet. Schuldramen aus der Zeit vor Biber feiern den Abschluß des Westfälischen Friedens. Die Erinnerung an das 30jährige Ringen dauert lange fort: Mars-Mors, das Zwillingspaar sind besonders beliebte Figuren, auch noch zur Zeit Bibers; dazu kam weiter in den 80er Jahren die Türkennot, die gleichfalls einigen Stücken den Stoff gab.

Aber auch für den engen Kreis der rein lokalen Kulturforschung auf dem Gebiet der Salzburger Landschaft bieten die Stücke genug Bedeutungsvolles. Sie geben ein treffliches und wahres Abbild des Kampfes, den die erzbischöfliche Macht mit dem Aberglauben ihrer Untertanen führen mußte, dessen Ausartung zu Hexenprozessen allbekannt ist, auch des Kampfes mit dem im Verborgenen sich ausbreitenden Protestantismus, der zu Anfang des 18. Jahrhunders zu der heute noch nicht wirtschaftlich kompensierten Katastrophe der Austreibung seiner Angehörigen führte. Deshalb treiben immer wieder Zauberer, Schwarzkünstler, Götzendiener in den Schuldramen ihr Unwesen.

Hier handelt es sich nur darum, das Wesen dieser musikdramatischen Gattung festzustellen, besonders durch ihre Abgrenzung gegenüber der eigentlichen Oper. Nunmehr werden die Begriffe, die wir von diesen beiden Gattungen besitzen, völlig umgekehrt. Kurz gesagt: die Schuldramen zeigen alle Merkmale der Oper des 17. Jahrhunderts, und die einzige in Partitur erhaltene Oper, das „Dramma musicale" Bibers von 1687 entbehrt, wie wir sehen werden, aller jener Merkmale, die bisher für diese Gattung von der wissenschaftlichen Forschung als wesentlich angenommen worden sind.

Der opernartige Charakter der Schuldramen ist aus den angeführten Details einwandfrei hervorgegangen, auch die auf Grund umfassender Studien

von G. F. Schmidt[1]) herausgearbeiteten charakteristischen Eigenschaften der frühdeutschen Oper zeigen sie im vollsten Maß. Gehen wir nach den gleichen Gesichtspunkten vor:

1. Die Verwendung der Musik: Wir beobachten im Zuge der Entwicklung, wie sich die musikalischen Partien auf immer weitere Teile des Gesamtwerkes erstrecken, um die gesprochenen Partien, die organisch der Haupthandlung angehören immer mehr zu überwuchern, bis das anfängliche Verhältnis, das Übergewicht der gesprochenen Teile zu den gesungenen völlig verkehrt wird. Vereinzelte musikalische Partien sind schon in den ältesten, auf Salzburger Boden entstandene Schuldramen auf Grund der Szenarien nachweisbar.

Frühzeitig einsetzend, auf zwei Bühnen gleichzeitig gepflegt, alljährlich in mehreren festlichen Aufführungen sich kundgebend, entfaltet sich die Opernproduktion in Salzburg mit einer derartigen Intensität, daß sie sich in einer so bedeutenden Lebenskraft äußert, die ganz außergewöhnlichen, frühreifen Trieben Nahrung gab, wie vereinzelte, eine Programmusik heischende Szenen und die durchkomponierten, der Opera buffa vorfühlenden possenartigen Zwischenspiele beweisen.

Durchkomponiert sind folgende Teile des Schuldramas:

a) Ganze Szenen: besonders jene, die im Szenarium als „Prolog", „Chorus" und „Epilog" bezeichnet sind. Wir können hier Soli, Ensembles und Chöre feststellen, meist von allegorischen und mythologischen Personen gesungen, die in typische, stets wiederkehrende Szenen gestellt sind: Meer, Himmel und Hölle usw.

Immer wieder berührt hier die Musik eine erdferne, der irdischen Realität entrückte, wunderbare Sphäre, im vollen Gegensatz zu dem historisch-naturalistischen Schauplatz, auf dem sich die Geschehnisse der gesprochenen Haupthandlung abspielen. In diesem von der Musik geschaffenen Reich des Wunderbaren weben jene schicksalshaften, die Handlungen der erdgeborenen Wesen bestimmenden Mächte; sie stellen jene Triebe, Leidenschaften, Tugenden und Laster dar, welche die Menschen auf der Bühne wie im wirklichen Leben, gleich marionettenartigen Schemen, bewegen.

Als der hervorstechendste Zug an allen vorgeführten Beispielen erschien das starre Festhalten an bestimmte Szenentypen. Damit war wohl die Arbeit des Dichters und Regisseurs[2]) wesentlich erleichtert, aber es ergaben sich auch Gefahren für die künstlerische, besonders die musikalische Qualität des Werkes. Die Musik, welche immer wieder Seestürme, Höllenglut und Himmelsglorie malte, mußte der Manie verfallen: Der Komponist konnte wohl der Versuchung nicht entgehen, sich seine Aufgabe zu vereinfachen, die gleiche Musik zu den typischen Szenen durch mehrere Jahre wiederholend. Das gänzliche Fehlen der Partituren läßt dies freilich nur vermuten, aber um so berechtigter, weil die Anforderungen an die Arbeitskraft des Komponisten, wie wir an dem

---

[1]) Gustav Friedrich Schmidt, „Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750)." ZfM Jg. V, S. 582f., S. 642f., und Jg. VI, S. 129f., S. 496f.

[2]) Damals ein und dieselbe Person, „Comicus" in der Schulordnung des Gymnasiums genannt.

Beispiel Bibers sehen, ohne dies so bedeutend waren, daß sie eine gewisse Vereinfachung wohl verdient hätte.

b) Auch die düsteren Mächte der Hölle und des Todes finden musikalische Behandlung: Mars und Mors, in ihrem Wesen innig verbunden, werden stets durch besonders wirkungsvolle Auftritte ausgezeichnet — eine Spur werden wir ebenfalls in der Arminiusoper wiederfinden.

In den späteren Werken Bibers sehen wir aber auch diese allegorischen, also singenden Personen in einzelne Szenen der sonst gesprochenen Haupthandlung eingreifen, so daß sie einen zwischen Drama und Oper schwankenden Charakter annehmen — durch Offenbarungen, Verkündigungen, Träume, Wunder erscheinen diese Mächte in opernhafter Aufmachung. Wir konnten dabei die Annäherung an die Volloper durch die stete Zunahme dieser Abschnitte verfolgen.

c) Musikalisch sind naturgemäß noch die zahlreichen Tanzszenen, die meist in der Form eines höfischen Festes mit einer gewissen inneren Logik in den Gang der Haupthandlung eingefügt sind. Erst im 18. Jahrhundert vollzog sich hier der Zerfall und das Herauslösen der einzelnen Ballettpantomimen zu einer großen zusammenhängenden Tanzpantomime. Endlich konnte nachgewiesen werden, daß die komischen Zwischenspiele in der späteren Schaffenszeit Bibers vertont wurden.

Im Schuldrama des Salzburger Universitätstheaters sehen wir also in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts alle musikdramatischen Gattungen dieser Zeit vereinigt: Opera seria, Opera buffa in frühesten Ansätzen und Ballettpantomimen.

2. Als zweites Hauptmerkmal der frühdeutschen Oper wurde ihre Bedeutung als Schaustück, ihr prunkhafter Charakter hervorgehoben.

Die Szenarien zeigen diesen in einem Übermaß: ein Massenaufgebot von Darstellern, ein Reichtum an maschinellen Bühneneinrichtungen, ein häufiger Szenenwechsel, ja auch Verwandlungen bei offener Szene. Der architektonische Reichtum und die üppige Farbenpracht der Dekorationen läßt sich noch heute an den erhaltenen kleinen Kopien[1]) bewundern.

3. Das dritte Merkmal, die moralisierende Tendenz ergibt schon der Anlaß der Aufführungen. Diese waren meist mit den Festen zum Abschluß des Schuljahres an der Universität verbunden und konnten daher entsprechender Tendenz nicht entbehren. Die Szenarien zeigen sie in allen Einzelheiten.

Oper und Schuldrama unterscheiden sich, bei zahlreichen Analogien, nur durch die Existenz der gesprochenen Handlung. Daß das Schuldrama diese Wesensmerkmale erst von der Oper übernommen hätte, ist kaum anzunehmen. Wenn auch ein gewisser Wettbewerb zwischen den beiden Gattungen in Salzburg stattgefunden haben dürfte, so scheint es doch in erster Linie das Jesuitendrama gewesen zu sein, von dem nicht nur das Schuldrama, sondern auch die Oper beeinflußt worden ist. Das Schuldrama der Salzburger Benediktiner

---

[1]) Sie befinden sich jetzt im Salzburger Stadtmuseum; ein Teil derselben ist in A. Kutschers „Salzburger Barocktheater" und in M. Pirkers „Die Salzburger Festspiele" reproduziert.

Universität war eher ein Mittelding zwischen beiden Gattungen. Denn es kann nicht geleugnet werden, daß die heterogensten Elemente bei seiner Entstehung mitgewirkt haben. Die Absicht, eine Handlung mit moralisierender Tendenz in den Mittelpunkt zu stellen, mußte naturgemäß die Wahl anderer Stoffe veranlassen, als sie damals die Oper besaß. An die Stelle der mythologischen, heroischen und pastoralen Stoffe der Oper, treten im Schuldrama die Heiligenlegende und die Historie. Von dieser weniger die antike, sondern weit häufiger jene aus der Vergangenheit des eigenen Landes, teilweise auch des Orientes geschöpfte, wie die Zeit der Türkenkriege es naturgemäß bedingte. Die diese Handlung leitenden überirdischen Mächte sind allegorische Figuren, die vor allem der Welt des christlichen Glaubens entnommen sind; zum geringeren Teil sind es aber auch Gestalten der antiken Mythologie, also Reste aus der Sphäre der eigentlichen Oper. Daß jedoch außer Jesuitendrama und Oper noch andere Elemente ihren Einfluß auf die Formung des Schuldramas ausübten, z. B. die Spiele der englischen Komödianten und der deutschen Wandertruppen, ist immerhin sehr wahrscheinlich. Wir werden in der Folge noch ihre Spuren nachweisen können.

Diese bunte Mischung der verschiedensten Stoffkreise gibt dem Schuldrama noch im 18. Jahrhundert das Gepräge: nebeneinander sehen wir einen christlichen Heiligen und eine von Pluto und den Furien bewohnte Hölle, ein mittelalterlicher König wird unbesorgt um historische Treue mit Neptun und den Sirenen in Beziehung gebracht. Damit ist aber zugleich eine Trennung der einzelnen Kunstgattungen verknüpft, deren jede einen bestimmten Stoffkreis bevorzugt. Anfänglich, kurz vor der Zeit Bibers, bemerkt man ein Hervortreten der Tanzspiele, später ein Überwuchern der opernartigen Partien, vielleicht in bewußter Konkurrenz zur Oper, die dem Hoftheater und der Hofgesellschaft vorbehalten war und gerade um 1690, als Muffat und Biber in Salzburg wirkten, eine gewisse Blüte erreichten, der ein längerer Stillstand bis zur Zeit Eberlins und Adlgassers folgte[1]). Die heterogensten Handlungen: historische, allegorische, mythologische, ja selbst astrologische, wie z. B. das Planetenensemble (vgl. Alphonsus von 1696) werden immer deutlicher voneinander abgehoben, und das führt im 18. Jahrhundert zu ihrer vollständigen Trennung; dann stehen eine historische, gesprochene Haupthandlung, eine musikalische, der Bibel oder der Mythologie entnommene Nebenhandlung (Musik in der Nebenhandlung doch an und für sich eine Contradictio in adjecto!), Zwischenspiele von derb-komischem Charakter und mythologische Tanzpantomimen nebeneinander, also geometrisch ineinander geschachtelt[2]). Erst im Zeitalter des Rationalismus wird da versucht, Ordnung zu schaffen, indem man die parallel laufenden Handlungen zu vereinigen trachtete, aber nicht zu einer vollständigen künstlerischen Einheit im Sinne Shakespeares, sondern zu einer logisch-konstruierten, die in einem Vorwort durch gelehrte und weitschweifige Erklärungen angebahnt wird[3]).

[1]) In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts versorgten fremde Komponisten die Salzburger Hofbühne mit Opernwerken, so Caldara und Hasse.

[2]) Dies konnte ich bei den früheren Werken Adlgassers nachweisen.

[3]) Dieser Wandel vollzieht sich in den späteren Werken Adlgassers und Michael Haydns.

Abgesehen von diesen weiten Perspektiven, die nicht nur für die lokale Salzburger Musikkultur von Bedeutung sind, sondern auch eine Ergänzung unserer Kenntnis der frühdeutschen Oper bieten, gewinnen wir, wenn wir uns nun ausschließlich auf Biber einstellen, ein neues Bild von seinem Schaffen. Er war ein überaus fruchtbarer Opernkomponist, dem schwere und mannigfaltige Aufgaben gestellt worden sind: man forderte von ihm bald eine Musik zu lebhaft bewegten Handlungen, bald Schilderungen gewaltiger Naturvorgänge, Vokalmusik in allen Abstufungen des Ensembles und rein instrumentale Programmusik. Wer wäre auch dazu geeigneter gewesen, als er, der Schöpfer bedeutendster Instrumentalwerke von programmatisch kühnem Wurf, wie die Nachtwächter-Ciacona, die „Schlacht" und die „Representatio avium", und großer vielstimmiger Messen.

Freilich geben die erhaltenen und hier angeführten Szenarien noch kein vollständiges Bild von dem musikdramatischen Schaffen Bibers, weil wir nicht wissen, wie viele Texte verlorengegangen sind. Aber auch nach dem Vorhandenen ist seine bis ins Alter andauernde Fruchtbarkeit erstaunlich[1]).

II. Der Text

Nachdem wir die Wesensmerkmale des Schuldramas festgestellt haben, gehen wir nun auf die einzige vollständig erhaltene Oper Bibers über, um damit auch diese Gattung gegenüber der ersteren abzugrenzen.

Der Dichter des Textes wird in der Partitur nicht genannt. Es ist aber mit absoluter Sicherheit anzunehmen, daß dieser ein Angestellter des Salzburger Hofes war: der Italiener Francesco Maria Raffaelini, von dem die Wiener Nationalbibliothek zwei Textbücher besitzt[2]).

1. „Le fatali felicità di Plutone". Drama per musica consecrata all ... Giov. Ernesto. Posto in musica dal Sig. Giorgio Muffat Organista & Adjutante di Cammera (gedruckt Salzburg bei Melchior Haan). Vorrede von Raffaelini (Inhalt nach Ovids Metamorphosen) und Personenverzeichnis. Unvollständiger, italienischer Text. Prosaerzählung des ganzen Inhalts am Schluß, nach Szenen geordnet. (Aufgeführt 1688 oder 1689.)

2. „Alessandro in Pietra". Drama per musica. (Ebenfalls Johann Ernst gewidmet.) Posto in musica dal Sig. Henrico Giov. Franc. Biber, Maestro di Capella (Salzburg bei G. B. Mayr). Vorrede von Raffaelini, datiert Februar

---

[1]) Von einem „gewissen Nachlassen der Produktivität des früher so schaffensfrohen Meisters . . . seit der Mitte der achtziger Jahre", die Erwin Luntz bemerken will a. a. O., S. 26, vermögen wir nichts zu erkennen.

In diesem Zusammenhang sei auch auf eine kleine Dokumentenreihe verwiesen, weil sie die einzigen persönlichen Schriftstücke von Bibers Hand enthält: ein Gesuch mit allen seinen Erledigungen, Urgenzen, Erweiterungen usw., in denen er, einem modernen Nervenmenschen ähnlich, aber in rührend-bescheidenen Worten von seinem Herrn, dem Erzbischof, eine ruhige Stätte für sein Schaffen erbittet. Es ist „ein kleines Gärtchen vor den Stadtwällen", und um seinen ungestörten Besitz kämpft Biber hartnäckig lange Jahre. Aus Aktenstaub entsteht so das anziehende Charakterbild eines Menschen, der die Jugendstreiche, wie sie P. Nettl feststellen konnte, längst überwunden hat. Seiner Mission als Künstler bewußt, kämpft Biber gegen die Bureaukratie der Hofhaltung um sein bißchen Freiheit und Ruhe.

[2]) Auf sie verwies R. Haas, a. a. O., S. 10.

1689. Argomento, Personaggi (jedoch ohne Besetzung), Szenarium. Vollständiger italienischer Text.

Die unverkennbare stilistische Ähnlichkeit dieser beiden gedruckten Textbücher mit dem Text der Arminiusoper lassen auch für diese die Autorschaft Raffaelinis nicht bezweifeln. Über die Herkunft dieses Hofdichters wissen wir nichts, nur einige archivalische Daten sind erhalten[1]):

1685 erscheint er zum ersten Male in den Hofratsprotokollen: Er wird am 9. Feber wirklicher Truchseß. In dieser Eigenschaft sendet man ihn 1687 nach der Wahl Johann Ernsts nach Rom, um das päpstliche Placet einzuholen. Seine Rückkehr am 2. August folgt der feierliche Einzug des Kirchenfürsten in seine Residenz. Mezgers Geschichte von Salzburg berichtet hierüber: „Celsissimus electus deinceps aestivum palatium Mirabellae incoluit, donec à Sum. Pont. Breve administrationis Salisburgum pervenit. Attulit illud Nobilis Aulicus D. Franciscus Maria Raffaelini secundâ Mensis Augusti, sub crepusculum nocturnum"[2]).

1689 Hofratsprotokoll, S. 330 vom 20. Mai: „Raffaelini betreffend. Die hochfürstl. geheimbe Kanzley communiert durch Decrets-Abschrift allhero wir, daß derselbe zum wirkhlich Haubtman gdgst angenommen worden sei."

(Auch in den Besoldungslisten ist er erst seit 1685 zu finden, war also vorher noch nicht angestellt. Als Truchseß erhält er einen Monatsgehalt von 15 fl.)

Im Jahre 1693 nimmt das Schicksal dieses Günstlings eine traurige Wendung: Schulden und Drohungen gegen seine Gläubiger veranlaßten seine Inhaftsetzung in die Festung Hohensalzburg. Als ihm endlich die Freiheit geschenkt wird, beschließt der Hofrat im Protokoll vom 7. Dezember 1693, daß „Raaffelini nunmehro des Arrestes zu entlassen und des Landts gegen geschworene Urfehd auf ewig zu verweisen, ihme auch anbey das wenige, was von seinen Mittl noch übrig vorhanden pro viatico auszufolgen wäre".

Auf drei Blättern, die der Partitur der Arminiusoper vorausgehen, ist der Inhalt erzählt, und zwar, der Gepflogenheit aller Operntextbücher dieser Zeit entsprechend, in zwei Teilen: einem ersten, der den aus den historischen Quellen genommenen Kern der Handlung darstellt — die Überschrift lautet von wenigen Varianten abgesehen immer gleich, hier z. B. „Argomento di quello che si ha dall' Historia (ebenso lautet die Überschrift in den beiden anderen Operntexten Raffaelinis) negl' Annali di G. Cornelio Tacito"; einem zweiten, welcher die freie Erfindung des Dichters hinzufügt, unter dem Titel: „Si fingono . . ." (Deutlicher im Plutone: „Si adorna questo accidente con il seguenti veri simili.")

Der erste Teil erzählt bekannte Begebenheiten: Von der Schlacht im Teutoburger Wald, den hierauf folgenden Kriegszügen des Germanicus, von Arminius, der dann durch den Verrat Segestes', seines Schwiegervaters, besiegt wird. Sein Weib gerät in Gefangenschaft. Später wurde Germanicus vom Kaiser Tiberius abberufen und zum Konsul ernannt, sodann nach Armenien zu einem neuen Kriegszug entsendet, wo er, wahrscheinlich durch Gift, starb, während seine Witwe Agrippina mit ihren Söhnen nach Rom zurückkehrte. Dort heiratet „im Laufe der Zeit der eine, Nero mit Namen (nicht der spätere Kaiser), Julia, die

---

[1]) Für die Bereitwilligkeit der Herren des Landesregierungsarchivs in Salzburg, Archivdirektor Dr. Martin und Dr. Klein, mit der sie mir dieses und anderes hier verwendete Material zugänglich machten, sei an dieser Stelle noch besonders gedankt.

[2]) Joseph Mezger, Historia Salisburgensis. Salisburgi. J. B. Mayr 1692. Tom. II, S. 980.

Tochter des Drusus, der andere G. Caesar, mit dem Beinamen Caligula (der spätere Kaiser), Claudia, die Tochter des kaiserlichen Günstlings Silan".

Aus diesen zwei Heiraten konstruiert nun der Dichter für seine Zwecke eine ebenso verworrene als unwahrscheinliche Liebesgeschichte, nur das Ehepaar Hermann und Segesta—Fidelio und Florestan mit vertauschten Rollen—, Hermann selbst als Sklave verkleidet, können uns interessieren. Der Dichter nimmt also an, „daß die Gemahlin des Arminius von Germanicus in Triumphe nach Rom gebracht wird, wo sie sodann, weil sie Tiberius gegenüber sich hochfahrend und stolz zeigt, zu einer Kerkerhaft verurteilt wird".

„Daß Arminius von leidenschaftlicher Liebe zu ihr getrieben, freiwillig unter einer Verkleidung Sklave des Germanicus wird, in der Absicht die Gattin zu befreien, aber auf zahllose Schwierigkeiten stößt, bis er endlich von Tiberius, gemeinsam mit der ersehnten Gattin, die Freiheit erhält."

„Daß G. Caesar Caligula zuerst in Julia verliebt ist, aber dann, überrascht von der Schönheit der Gattin des Arminius, die erstere verläßt und seine Liebe der Gefangenen schenkt, die, wiederholt versucht, in ihrer Liebe zu Arminius fest bleibt und ihm die Treue bewahrt, während sie Caligula verachtet."

„Daß nach verschiedenen verworrenen Liebeshändeln Nero die Julia, Caligula die Claudia zur Gattin nehmen."

Nun folgt im Text das Personenverzeichnis[1]):

Tiberio (Bass)
Germanico, figlio adottivo di Tiberio (Tenor)
Arminio, Capitano dei Germani in habito di schiavo sconosciuto sotto nome di Eraste (Bass)
Segesta, Moglie d'Arminio Priggiona di Germanico, cosi intitolato da me, per non haverne trovata il nome nell' Historia (Sopran)
Nerone (Tenor) } Figlioli di Germanico
G. Cesare Calligola (Alt) } Figlioli di Germanico
Giulia, Figliola di Druso (Sopran)
Claudia, Figliola di M. Silano (Sopran)
Seiano, favorito di Tiberio e Preffetto delle Cohorte Pretorie (Bass)
Vitellio, Amico di Germanico (Alt)
Climmia, Nutrice di Giulia (Tenor)[2])
Herchino, Buffone di Corte (Tenor).

Der Inhalt der einzelnen Akte und Szenen ist kurz folgender: I. Akt. (Die Szenerien sind in der ganzen Partitur nur an einer Stelle — Anfang des III. Aktes — vermerkt. Sie lassen sich überdies, teils auf Grund ausdrücklicher Angaben der handelnden Personen, teils aus dem Personenverkehr annähernd feststellen. Für den ganzen ersten Akt kann als Dekoration eine Säulenhalle des römischen Kaiserpalastes angenommen werden.)

Der erste Akt beginnt mit einer Massenszene, die den größten Teil der Solisten und einen 5stimmigen Chor — sein einziges Auftreten in den drei Akten — auf die Bühne bringt[3]). Germanicus feiert seinen Triumph, anläßlich seines Sieges über die Germanen, von Tiberius besonders geehrt. Unter den Gefangenen befindet sich Segesta, des Arminius Gattin, die stolz ihr trauriges Los trägt. Hochmütig weist sie Tiberius, der ihr die Macht des Siegers zeigen will, zurück. Zur Strafe wird sie zu einer Kerkerhaft verurteilt.

---

[1]) In der Partitur fehlen Angaben der Stimmgattungen und der Besetzung.

[2]) Auf den gleichen ungewöhnlichen Fall, daß eine Frauenrolle für Tenor geschrieben ist, verweist H. Kretzschmar („Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's." Vierteljahrsschrift f. MW., 8. Jg. 1892, S. 62) in Cavallis „Eliogabal". Venedig 1678.

[3]) Genau so in der ersten Szene von „Alessandro in Pietra": „Esercito a suono di timpani e trombe: Viva Alessandro ‚viva'." Nach einem Dialog nochmals, genau wie in der ersten Szene des „Arminius".

Segesta: „Al fato sol vinta Segesta cede."
Calligola: „E io cedo al splendor de toi bei lumi.'
Arminio: „Deh placatevi un giorno o fieri Numi."

In diesen drei Schlußzeilen der Szene ist bereits die Verwicklung der ganzen Handlung enthalten. Wir erfahren bald, daß sowohl Giulia, als auch Claudia in Caligula verliebt sind (2. Szene), während dieser zuerst Claudia (3. Szene) und dann Giulia (4. Szene) seine zur Gefangenen entflammte Liebe kundgibt. Diese sich so hoffnungsvoll entwickelnde Liebesintrige wird durch eine Staatsaktion unterbrochen: Tiberius berät sich mit seinen Heerführern Vitellius und Sejan (5. Szene), letzterer, der, so oft er gemeinsam mit Tiberius auftritt, beiseite sprechend seine Gelüste nach der Krone unumwunden ausspricht, hat auch in einer Soloszene Gelegenheit (6. Szene) zu einer höchst überflüssigen, aber der Intrigantenrolle entsprechenden Rachearie. Nach seinem Abgang erscheint Arminius, der in einer langen Arie sein Schicksal beklagt (7. Szene) und den Entschluß kundgibt, die gefangene Gemahlin zu retten. Nero liebt Giulia, die natürlich aus bekannten Gründen (s. Szene 2) von ihm nichts wissen will (Szene 8). Climmia, die Amme, hat die abweisenden Worte Giulias gehört (9. Szene), sie möchte ihr gern Ratschläge erteilen, aber da kommt Herchino (10. Szene), der Hofnarr[1]), den sie selbst liebt, während er dagegen seine Liebe zur alternden Amme nur aus kluger Berechnung heuchelt. Climmia hört seine sehr aufrichtigen Ergüsse unbemerkt an. Wütend ruft sie ihm zu: „Per me tu poi morire" — und nun stellt er sich wirklich tot, um wenigstens einen ihrer Wünsche zu erfüllen und ihr Mitleid zu erwecken. Zu den wenigen instrumentalen Takten, die diese Stelle in der Partitur begleiten, schrieb Biber mit eigener Hand in die Partitur: „Der grimmige Tot"[2]). Ob dies nur eine Anweisung für den Akkompagnisten sein sollte, die Begleitung recht düster zu gestalten, oder ob für ein paar Takte der Tod, der doch eine überaus beliebte Figur in dem Schuldrama war, wirklich auf die Bühne trat, kann man daraus nicht entnehmen. Jedenfalls bietet aber diese lächerliche Sterbeszene ein altes Motiv der Hanswurstkomödie, das noch in die Epoche Bernardons fortwirkt. Charakteristisch ist auch sein Beiseitesprechen, das er begründet, als Climmia mißtrauisch wird: „Una mosca ho scacciato hora dal volto." Die Versöhnung des Paares wird mit einem den Akt abschließenden Tanz gefeiert, zu dem Herchino einlädt[3]):

Herchino: „Hora Giove ringratio ch'ha conclusa la pace
e se a te non dispiace
per maggior allegrezza faro questi ballare.
Climmia: Si, si che di danzare.
Jo mi diletto anchora.
Herchino: Hor su senza dimora
Il piè movete
e hor ballando anchora
Voi godete."

---

[1]) Die lustige Person in der Oper „Alessandro in Pietra" ist Harpante, der Diener des Helden, vom Charakter des Miles gloriosus, im „Plutone" der tölpelhafte Schäfer Menalch, eine Figur, die sogar noch zur Zeit Michael Haydns in dessen opernartigen Singspielen, wie z. B. „Die Hochzeit auf der Alm" ihr Unwesen treibt.

[2]) Hier ist es jedoch jene flüchtige Schrift, wie sie seine Gesuche an den Landesfürsten aufweisen; nicht jene kalligraphische, wie sie sonst diese Partitur durchwegs zeigt.

[3]) Einen analogen Schluß zeigt der I. Akt von „Alessandro in Pietra": In den Angaben des Textbuches sind in dieser Oper zwei Intermedien enthalten: Di Saltatori che ballano. Di Soldati combattendo Li Combattimenti furono vagamente inventati dal Sig. Franc. Misceletti, Maestro di Scherma di Corte. Li Balli furono bellissime inventioni del. Sig. Giovanni Bastier, Maestro di Ballo di Corte. Ausführende dieses, den Akt abschließenden Balletts waren neben Bastier noch drei Adelige des Pagenkorps.

II. Akt. Da in zwei mittleren Szenen die eingekerkerte Segesta auftritt, so ergibt sich ein fünfmaliger Dekorationswechsel.

Caligula beklagt seine merkwürdige Situation „Due cori non ho" und bedauert Segesta (1. Szene). Climmia tröstet Giulia in ihrem Liebeskummer (2. Szene). Nero wiederholt in einer nun aussichtsreicheren Lage seine Bewerbungen um Giulia (3. Szene), doch trotz den praktischen Ratschlägen der Amme ohne Erfolg. Szene 4 spielt im Kerker. Caligula tritt auf (5. Szene) und berichtet Segesta, um sie zu täuschen und sie für sich zu gewinnen, daß Arminius in einer Schlacht gefallen ist. Es folgt (6. Szene) nun wieder eine Staatshandlung. Germanicus soll abermals ins Feld ziehen, wodurch er zu einer „Allarma-Arie" veranlaßt wird, während Sejan weiterhin, entweder beiseitesprechend, wenn andere zugegen, oder allein in einer Rachearie seinen Machtgelüsten Ausdruck gibt. Arminius tritt auf, will versuchen, in den Kerker zu gelangen, um Segesta zu retten. (Szene 7.) Zu seinem Glück macht Caligula den Sklaven zum Vertrauten seiner Gefühle und beauftragt ihn, ein Schriftstück in den Kerker zu bringen, aus dem Segesta von dem Tod ihres Gatten einwandfrei überzeugt werden sollte. Giulia belauscht diese Verabredung (8. Szene), auch Claudia kommt hinzu, so daß schließlich Caligula (9. Szene) von beiden eifersüchtigen Frauen Vorwürfe hören muß (10. Szene).

(11. Szene.) Im Kerker: Arminius erfüllt seinen Auftrag. Aber um die Qualen seiner Gattin noch zu erhöhen, gibt er sich ihr nicht zu erkennen mit der Absicht, auf diese Weise ihre Treue, an der er doch wirklich nicht zu zweifeln brauchte, auf die Probe zu stellen. In der nächsten Szene (12. Szene), die einen Garten darstellt, weist Nero auf den Kontrast zwischen seinem verdüsterten Gemüt und der lachenden Umgebung hin:

„Qui sol con bel colore
Smaltando il prato fiori
Fanno che ride il sol
Mai pianger questo core . . ."

Doch findet er Gelegenheit, Climmia seine Liebe zu Giulia anzuvertrauen (13. Szene). Arminius tritt auf (14. Szene), um Caligula die Botschaft aus dem Kerker zu überbringen (15. Szene). Damit er abermals in den Kerker geschickt werde, behauptet er, er habe das Schriftstück gar nicht übergeben können, weil er der wütenden Segesta nicht nahezukommen vermochte. Die Schlußszene (16. Szene) enthält wieder eine Staatsaktion. Vitellius, der bisher eine recht unbedeutende Rolle gespielt hat, huldigt dem Germanicus, während ein neues Fest vorbereitet wird. Herchino macht dazu seine Späße. Vitellius schließt mit einer kriegerischen Arie, welche offenbar Waffenspiele in der Art einleiten, wie wir sie in den Schuldramen kennen gelernt haben, mit den Worten:

(Rezit.) „Su, su voi generosi
Allori gl' acciari oh mai stringete
e di fermo valore prove rendete

	1.	2.
(Arie)	Sian pur fiere	Con sudori
	Sian severi	s'han gl'honori
	vostri colpi nel cader	che comporte il Dio guerrier
	e di Marte	non ha glorie
	Qu'ivi l'arte	le vittorie
	Chi più sa faccia veder	s'il periglio fu leggier."

(Ein solches Waffenspiel enthält auch der „Alessandro in Pietra", und zwar am zweiten Aktschluß. Hier geht ihm eine „Allarma-Arie" voran:

„Hor mio core all'Armi, all'Armi
Colpe fieri
Più severi
Di vibrar solo già parmi
Hor mio core all'Armi, all'Armi."

Das Waffenspiel selbst ist genannt: „Di Soldati Persiani e Greci combattendo che sono." Neben Michelet, dem Fechtmeister, agieren noch 5 Adelige des Pagenkorps.)

III. Akt. Die einzige Angabe über die Szenerie ist hier in der Partitur enthalten. Dieser Akt ist nämlich überschrieben: „Lo Carcere".

Caligula gesteht nochmals der Gefangenen seine Liebe (1. Szene). Die folgenden Szenen spielen wieder im Palast, ohne die Handlung vorwärts zu bringen. Gespräche zwischen Claudia und Herchino (2. Szene), Giulia und Caligula (Szene 3 und 4). Dann folgt Nero (5. Szene), dem sich nun Giulia, nachdem sie Caligulas Charakter gründlich kennen gelernt hat, endgültig zuwendet (6. Szene). Ein Liebesduett weist auf den guten Ausgang der vorläufig noch sehr verwickelten Handlung hin. Die 7. Szene spielt wieder im Kerker: Nach der Qual einer neuerlichen Prüfung gibt sich Arminius endlich der Gattin zu erkennen, beide beschließen, in der Nacht zu fliehen. Eine kurze Szene zwischen dem komischen Liebespaar (Szene 8) leitet wieder eine Staatshandlung ein: Nero soll die Würde eines Quästors übernehmen, was Tiberius zu einer höchst tiefsinnigen Arie über Jugend und Menschenleben Anlaß gibt, während Sejan trotzig in seinem Hasse weiterverharrt.

Caligula muß nach einem abermaligen Bericht seines Sklaven Arminius-Eraste die Nutzlosigkeit seiner Bemühungen um Segesta erkennen, darum wendet er sich wieder der verschmähten Giulia zu (10. Szene), die ihn jedoch energisch abweist (11. Szene). Prompt wird Giulia von Claudia abgelöst, auch sie hört seine Liebesschwüre an und antwortet nun aussichtsreicher:

„Non disprezzo il tuo amor ma non ti credo."

Nun ist endlich Nero bei seiner Giulia angelangt (13. Szene). Herchino und Climmia machen ihre Späße, und der Hofnarr singt ein kleines Lied, textlich sehr ähnlich dem „Donna è mobile" in Verdis Rigoletto.

„Son le donne pur variabile
Nel cangiar sempre pensiere,
hor son tutte affabile
hor sono severe
Ti dicon tallhora
Tu sei tu
sei il mio cor
ma poi se volando sen passo un momento.
Gli saltan grilli in testa a cento."

Der Szene des komischen Paares folgt wie immer die Staatsaktion (15. Szene). Nero wird zum Quästor erhoben, und um sein Glück zu vollenden, erhält er auch Giulia zur Gattin (Duett). Nun eilt Sejan herzu; wie Osmin in Mozarts „Entführung" hat er die Fliehenden ertappt. Sie werden vor Tiberius geführt. Hier enthüllt Arminius seine Herkunft und seinen Plan, deckt aber auch die Absichten Caligulas auf. Tiberius „Clemenza" triumphiert — Bassa Selim begnadigt Leonore und Florestan — er gewährt den Feinden Verzeihung; Caligula aber soll in dem gleichen Kerker bestraft werden, in dem Segesta schmachtete. Doch da übertrumpft die schmählich behandelte Claudia noch die Großmut des Imperators, indem sie dem Ungetreuen die Hand zum Ehebunde reicht. Jedes der drei Paare singt nun ein kurzes Duett:

Segesta-Arminio: „Chor che soffre costante il martire
Speri gioire
Senza rose non sono le spine."
Giulia-Nerone: „Dall' affanno da pena e tormento
nasce il contento."
Alle 6: „Chi la dura, la vince al fine.

So wird also wieder die moralisierende Tendenz dieser Oper besonders betont, wie sie ja schon der Titel ausspricht. Es ist dies der beste Beweis für den Einfluß des Jesuitendramas.

Abschließend folgt ein Tanz, zu dem Giulia mit den Worten auffordert:

„E voi con liete danze
il piede ormai sciogliete
e si felice giorno
con moto figurato
hor fate adorno."

Ebenso schließt auch „Le Fatali felicità di Plutone" mit den Worten:

„Deh, no, non più tardate
Se gode il Tutto anchora voi ballate."

Diese Erzählung des Inhaltes sollte nicht nur zeigen, wie sehr er das Gebiet der Karikatur streift, sondern auch, als wichtigeren Gewinn, seine Zusammensetzung aus den heterogensten stofflichen Elementen. Es sind deutlich zu unterscheiden:

1. Der Hermann- und Thusneldastoff, mit einem Kern historischer Wahrheit, den der Textdichter mit großer Ausführlichkeit in der Vorrede hervorhebt.

2. Die Liebesgeschichten der beiden Brüder Nero und Caligula. Nur die Namen der zwei Paare entsprechen der Geschichte. Sonst bildet der flatterhafte Caligula die wirkungsvolle Folie zum treu ausharrenden Arminius und seiner Gattin.

3. Die Staatsaktionen, die um Tiberius, Germanicus und ihre Feldherrn gruppiert sind. Daß in ihrem Mittelpunkt der weise und gütige Tiberius gestellt ist, ist wohl dem Gebrauch der Zeit entsprechend geschehen, um den Huldigungscharakter des Werkes hervorzuheben — der Zuschauer sollte in dem Herrscher auf der Bühne die Vorzüge des eigenen geistlichen Landesherren glänzen sehen.

4. Sejan. Er wird als intriganter Bösewicht, getreu den historischen Quellen, geschildert.

5. Das komische Paar Herchino-Climmia.

Nur die beiden mit der Geschichte zusammenhängenden Elemente der Handlung — Hermann-Thusnelda und Sejan — verdienen eine stoffgeschichtliche Erörterung.

Die allmähliche Eroberung der verschiedenen Stoffkreise durch die Operndichtung ist bisher noch nicht im einzelnen untersucht worden. Die von Wellesz aufgestellte Behauptung[1]), daß die Oper die ihr ursprüngliche Götter-

[1]) Vgl. Egon Wellesz, „Cavalli und der Stil der venetianischen Oper von 1640 bis 1660". Beiheft 1 der DdTÖ, S. 11.

und Heroenwelt im Laufe der Zeit verließ und zu Stoffen der griechischen und römischen Geschichte übergegangen ist, trifft im allgemeinen zu. Ob nun die Erschöpfung der möglichen Stoffe des einen Kreises zu diesem Niedersteigen zu anderen zwang, wie Wellesz behauptet, soll vorläufig nicht entschieden werden. Mit diesem Niedersteigen zur Erdennähe ging Hand in Hand ein allmähliches Heranrücken des Gegenstandes aus der fernsten Vergangenheit in die unmittelbarste Gegenwart. Da die Oper immer an das Wunderbare gebunden bleibt, wirkte das ihr ursprünglich angehörende mythologische Element auch noch lange weiter — wir sahen ja seine Wirkung im Schuldrama fortleben —, als schon die nächste Stufe erreicht war: zuerst die Heroen der homerischen Welt, die historischen Persönlichkeiten der griechischen und dann der römischen Geschichte. Langsam dringt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch das Germanentum in die Oper ein; dabei vollzieht sich diese Entwicklung stufenweise. Zunächst wird das Germanentum im Kampf mit den Römern dargestellt, es treten uns also die deutschen Helden der römischen Kaiserzeit und der Völkerwanderung entgegen, bis schließlich das Germanentum, ohne fremdnationale Gestalten, die Bühne völlig erobert. Nicht nur scheint hier das Bedürfnis nach Abwechslung und die Erschöpfung der jeweils gegebenen Stoffkreise mitgewirkt zu haben, es dürften auch Einflüsse von außen hergekommen sein — von den anderen Zweigen des zeitgenössischen Bühnenspiels, gleichgültig ob dieses mehr oder weniger mit Musik durchsetzt war. Wie in anderen Beziehungen sind auch in der Stoffgeschichte die gegenseitigen Beeinflussungen der einzelnen Gattungen, die zudem in ihrem Wesen unmöglich streng abgegrenzt werden können, nicht zu unterschätzen. Deshalb erscheint es bei dem heutigen Stand der Forschung unzeitgemäß, Operngeschichte nur vom musikhistorischen Standpunkt, mit gelegentlichen Ausflügen in das Gebiet der Literatur der Opernlibretti, zu treiben. Die Oper des 17. Jahrhunderts wenigstens kann nur im Zusammenhang mit dem gleichzeitigen Entwicklungsgang des Jesuitendramas und des Schuldramas, wie mit den gesprochenen Schauspielen der englischen und deutschen Wandertruppen betrachtet werden[1]).

Dieser hier geschilderte Wandel der Stoffkreise in der Oper dürfte wohl auch dem Einflusse des Jesuitendramas zuzuschreiben sein, das ja von jeher seiner lehrhaften Tendenz wegen Legendendichtungen bevorzugen mußte. Schon lange vor der Oper griff das Schuldrama auf historische Stoffe zurück, die sich auch ganz unbedenklich der Gegenwart näherten und die eigene Landesgeschichte mit einbezogen[2]).

[1]) Daß wissenschaftliche Operngeschichte neben den literarischen und musikalischen Forschungen auch auf das rein Theatralische, Szenische, also in das Gebiet der bildenden Kunst übergreifend, einzugehen hat, ist wohl ebenso selbstverständlich wie die analoge Forderung für die Theatergeschichte, an der Geschichte der Oper nicht vorüberzugehen. Aber eine solche Forschungsarbeit würde eine besondere Organisation der Arbeitskräfte bedingen, wie sie die neu gegründete „Gesellschaft für das süddeutsche Theater und seine Auswirkungen" anbahnen könnte.

[2]) Lehrreich sind in dieser Hinsicht alle chronologischen Titelverzeichnisse, wie jene von Weilen, Reinharstöttner, Weller, H. F. Wagner, Kutscher u. a. Sie bilden zugleich die ersten Ansätze zu einer noch der Zukunft vorbehaltenen Bibliographie der Textbücher, auf deren Grundlage erst eine vergleichende Stoffgeschichte entstehen könnte.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat die Oper auf deutschem Boden die moralisierende Tendenz der Jesuitendramen völlig übernommen und sich zugleich in doppelter Hinsicht zwangsläufig den historischen Stoffen zugewendet: in Konsequenz der eigenen Opernentwicklung, parallel mit ihrer Entwicklung in Italien aus Mangel an neuen Stoffen und zugleich im Anschluß an das Jesuitendrama.

Zwei Beispiele sollen diesen Entwicklungsgang der germanischen Opernstoffe zeigen, und zwar in den Hauptorten Wien[1]) und Venedig[2]). Das Repertoire ist nämlich:

Wien		Venedig	
1672:	Gundeberga.	1669:	Genserico.
1680:	Introduzione ad un Ballo di Teutoni.	1670:	Ermenegilda.
1687:	Alarico in Balta.	1676:	Germanico sul Reno.
		1680:	Odoacer.
		1684:	Ricimer.

Auf deutschem Boden läßt sich vor Bibers Oper der Arminiusstoff nicht nachweisen, dagegen tritt in der hier genannten Oper „Germanico" (1676), (der Dichter ist Corradi, der Komponist Legrenzi) Arminius auf und spielt eine wichtige Rolle[3]). Nach Biber hat der Stoff dagegen zahlreiche Bearbeitungen gefunden. Auffallend genug ist es ja, daß unser Textdichter den Namen „Thusnelda" gar nicht kennt[4]), und daher den Namen willkürlich wählen muß, wie er entschuldigend im Personenverzeichnis feststellt. Tatsächlich ist er bei Tacitus, den der Dichter als seine Quelle angibt, nicht enthalten, er findet sich erst bei Strabo[5]). Zwei Jahre später ist der Name Thusnelda allerdings weiten Kreisen der Gebildeten bekannt geworden durch den in Leipzig 1689—1690 erschienenen[6]) ungeheuerlichen Roman Daniel Caspar von Lohensteins: „Großmütiger Arminius oder Hermann nebst seiner Durchlauchtigsten Gattin Thusnelda in einer sinnreichen Staats-, Liebes- und Heldengeschichte vorgestellet".

Folgende Operntexte nach 1687 sind noch nachzuweisen:

1. 1690. Giovanni Moniglia[7]): „Il Germanico sul Reno". Hier folgende Erklärung beim Namen „Thusnelda". „La moglie di Arminio la quale che si chiamasse Tusnelda solo appresso Strabone nel Libro settimo della sua geografia si ritrova", bemerkt der gelehrte Dichter, der Mitglied der Accademia della Crusca war.

---

[1]) Vgl. Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte. Wien 1901.

[2]) Vgl. Galvani, I Teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1673—1700). Milana 1878.

[3]) Vgl. Kretzschmar, a. a. O., S. 1. Er bemerkt über den Inhalt dieser Oper: „Arminius, den alle für tot halten, wirkt im ganzen Stücke in Verkleidung mit. Sein Incognito ist der Kern der Handlung, welche sich in lauter Coquetterie und Eifersuchtsszenen fortbewegt. Alle Frauen der Oper buhlen im politischen Interesse ihrer Gatten, ohne daß letztere das edle Motiv verstehen." Auch hier ist der Zusammenhang mit der Salzburger Arminiusoper auffallend.

[4]) Auch Capistron, in seinem Arminius (Paris) 1692, nennt die Tochter Segestes' und die Geliebte des Arminius Ismene.

[5]) Vgl. Kemmer, Arminius. Auf Grund der Quellen dargestellt. Leipzig 1891, S. 49f.

[6]) Vgl. Goedeke, Grundriß. 2. Aufl., III, S. 270.

[7]) Opere dramatiche di Giovanni Moniglia. Firenze 1689, II. vol. 1690.

2. 1697. Negelein in Nürnberg: „Arminius der teutsche Ertzheld". Nach dem Französischen des Campistron[1]).

3. 1707. Bernardoni[2]): „Arminio." Mit der Bemerkung im „Argomento": „Tusnelda (cosi la chiama Strabone non parlando punto del di lei nome Cornelio Tacito)".

Mit den spärlichen historischen Grundlagen, die Tacitus lieferte, hat der Dichter frei geschaltet. Tacitus berichtet wohl von dem Triumph, den Germanicus über die besiegten germanischen Stämme hielt (Ann. II, 41), erwähnt aber nicht, daß auch die Gattin des Arminius mitgeführt wurde. Dies erzählt erst Strabo (VII, 1), so daß also der Dichter eine ihm nicht bekannte historische Tatsache annimmt, um aus ihr die ganze Handlung echt dramatisch aus dem erregenden Moment zu gestalten. Während Arminius den historischen Quellen zufolge seine Gattin nach ihrer Gefangennahme nie mehr wiedersieht[3]), knüpft der Dichter an die Trennung eine erfundene Handlung in der Art der Rettungsopern des 18. Jahrhunderts, während das sonstige Beiwerk in der Sphäre der venezianischen Oper wurzelt.

Ein höchst bemerkenswertes Element ist der Sejanstoff. Er ist viel früher als der Arminiusstoff in die Oper gekommen. Nur als ein älteres Erbgut des Theaters überhaupt wurde er auch hier aufgenommen, obwohl gar keine logische Notwendigkeit dazu bestanden hat. Es waren nachweisbar die englischen Komödianten, die den Stoff zuerst am Kontinent eingeführt haben — also gibt es neben den Südeinflüssen vom Opernland Italien her auch Nordeinflüsse aus dem England Shakespeares auf die Entwicklung der Opernstoffe in Deutschland. Ben Jonsons Tragödie „Sejan", 1603 am Globetheater aufgeführt, machte von den englischen Wanderkomödianten verbreitet ihren Weg nach Deutschland. Eine vom Engländer John Michale Girich verfaßte, deutsche Übersetzung wurde am Heidelberger Hofe zwischen 1663 und 1672 gegeben[4]). Schon 1670 ist in Wien eine Oper, Text von Minato, mit dem Titel „Der glückselig steigende Sejanus" nachzuweisen[5]), dem eine zweite „Der unglücklich fallende Sejanus" bald nachfolgt. Ein von Strungk komponierter Sejan (übersetzt von Richter) folgt 1678 in Hamburg. Elmenhorst führt dieses Werk an, um die zu seiner Zeit in die Oper eindringende moralisierende Tendenz zu zeigen[6]).

In Bibers Oper spielt dieser große Held eine klägliche Rolle, er ist der ohnmächtige Gegenspieler des Tiberius, ein verbitterter Frondeur, der sich gegen die legitime Macht verschwören möchte. Aber es bleibt bei den Worten, zu Handlungen rafft er sich nicht auf, trotz seinen hoffnungsvollen Anlagen.

---

[1]) Adolf Sandberger, Zur Geschichte der Oper in Nürnberg in der 2. Hälfte des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts. AfM, 1. Jg., S. 84.
[2]) Werke in der Nationalbibliothek Wien.
[3]) Kemmer a. a. O.
[4]) Vgl. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. Leipzig 1898, S. 27 und 326.
[5]) „La Prosperita di Sejano." Text von Minato. Musik von Draghi. Am 15. November 1670 aufgeführt. Vgl. Neuhaus, Antonio Draghi. Beiheft 1 der DdTÖ.
[6]) In seiner „Dramatologia antiquo hodierna." Hamburg 1688. Vgl. G. F. Schmidt, a. a. O.

Nur zum Schluß fällt ihm die fast komische Rolle des Angebers und Polizisten zu.

Die Art, wie der Dichter die beiden gewählten Stoffe zum Operntexte weiter ausgestaltet hat, vollzog sich aber im Gegensatz zu der Originalität, die aus der Wahl der Stoffe spricht, nicht nur im hergebrachten Geleise der venezianischen Oper, sondern auch in deutlicher Abhängigkeit von dem nächstliegenden Musikzentrum — von München. Zu Beginn des gleichen Jahres, am 18. Januar 1687, wurde zur Feier des Geburtstages der Kurfürstin Maria Antonia die Oper „Alarico, Re di Baltha" gegeben, mit dem Text des Münchner Hofdichters Luigi d'Orlandi[1]) und der Musik Agostino Steffanis[2]).

Schon der Stoff ist jenem der Biberschen Oper in den historischen Voraussetzungen verwandt. Kampf des Römertums mit den Germanen. Aber die Analogien sind noch tiefergehender und verblüffender[3]): Alarico steht zwischen zwei Frauen, so wie Caligula; das versöhnliche Ende vereinigt drei Paare. Im „Alarico" vollzieht sich dies folgendermaßen: „Alarich kehrt reumütig in Seiamiras Arme zurück, Sabina wird Honorius Gattin und der begnadigte Stilicho wird durch die Hand Placidias für den Verlust seiner Sabina entschädigt." (Gleich Caligula durch Giulia für den Verlust Segestas.) Alarico erhält Verzeihung durch Honorius, wie der geflüchtete Arminius mit seiner Gattin durch Tiberius die Freiheit erhält. Die komischen Figuren und Ammen, die fast in allen Opern der Zeit auftreten, finden sich auch hier[4]). Im „Alarico" heißt der Narr „Lindoro, servo confidente d'Honorio", und er singt wie unser Herchino:

„Son le donne senza fede
che le crede e mal per se."

Auch der in der ersten Szene vorkommende Triumphchor ist in beiden Werken gleich kurz und in der gleichen szenischen Umrahmung gebracht.

Die kulturellen Beziehungen zwischen den beiden süddeutschen Residenzen München und Salzburg waren namentlich Ende des 17. Jahrhunderts sehr rege, die Landesfürsten besuchten sich gegenseitig, und wir besitzen von diesen Reisen und den anläßlich des Aufenthaltes in der fremden Residenz abgehaltenen Festlichkeiten kulturhistorisch höchst wertvolle Berichte. Wenn auch 1687 kein solcher Besuch stattgefunden hat, so ist es doch möglich, daß irgendein hoher Würdenträger aus Salzburg den „Alarico" in München bewundert haben konnte und seinem Hof die Anregung zu einem ähnlichen Werk gab, oder man wollte den Gästen, die aus München zu den zahlreichen Inthronisationsfeierlichkeiten im zweiten Halbjahr 1687 nach Salzburg kamen, zeigen, daß man es auf dem Gebiete des Theaters mit München aufnehmen konnte,

[1]) Über den Dichter siehe Reinharstöttner, „Über die Beziehungen der italienischen Literatur zum bayrischen Hofe und ihre Pflege an demselben". Jahrbuch für Münchener Geschichte. 1. Jg. München 1887.

[2]) Vgl. Neißer, „Servio Tullio. Eine Oper vom Jahre 1685 von Agostino Steffani." (Münchener Dissertation) Leipzig 1902. Der „Alarico" in den DdTB., 9. Jg., 2. Bd. 1911 (herausgegeben von Riemann).

[3]) Vgl. Einleitung zur Neuausgabe des „Alarico", S. XXI.

[4]) Vgl. die Personenverzeichnisse einiger Opern bei Neißer, a. a. O.

um so mehr, da man in Biber einen der berühmtesten Musiker der Zeit an diesem Hofe wußte.

Das Datum der Aufführung läßt sich vorläufig nicht feststellen, es ist nur innerhalb enger zeitlicher Grenzen einzuschließen. Das Werk ist dem Erzbischof Johann Ernst gewidmet, der am 30. Juni 1687 gewählt wurde. Vom gleichen Tag ist das Schuldrama datiert, das seine Wahl feiert. Am 3. August traf das päpstliche Plazet ein, das der Dichter Raffaelini brachte, und bis zu diesem Tag besitzen wir ein ausführliches, handgeschriebenes Diarium, seit dem Tod des Vorgängers geführt, das aber keiner Opernaufführung Erwähnung tut. Erst im Dezember ergaben sich wieder besondere Festlichkeiten, als die Übergabe des Palliums an den Erzbischof stattfand. Bei dieser Gelegenheit dürfte die Oper Bibers aufgeführt worden sein, da sie ja noch die Jahreszahl „1687" in der Partitur trägt.

Bei der Betrachtung des Textes fällt eine merkwürdige Tatsache auf: der Arminiustext läßt wichtige Züge vermissen, die wir bisher bei der Oper des ausgehenden 17. Jahrhunderts geradezu als wesentlich angenommen haben. Auch der „Alarico" zeigt ähnliche Erscheinungen. Man darf an diese Feststellungen nicht zu weitgehende Folgerungen knüpfen, am wenigsten aber an stilistische Zusammenhänge denken. In der Geschichte der Oper sind die äußeren Mittel der Darstellung, also der Aufführungsapparat, in erster Linie stilgestaltend, die inneren musikalischen sind von diesem abhängig, und ihnen kommt daher sekundäre Bedeutung zu. Bei dieser Oper ist eine Reduktion der äußeren Pracht festzustellen, die lediglich durch die improvisierte Bühne bedingt war. Die gleichzeitigen Schuldramen waren nicht nur opernhaft, sondern auch prunkvollere Schaustücke, darum war es notwendig, die Szenarien einzeln vorzunehmen. Und nun fehlt alles, was zur Oper dieser Zeit gehört: Die Dekorationen sind in Text und Partitur kaum angedeutet. Sie ändern sich zwar häufig, aber sie sind primitiv genug. Palast und Kerker wechseln mehrmals ab. Diese Veränderung vom Palast und Kerker ließ sich leicht durch Abblenden der zur Illumination der Bühne verwendeten Kerzen bewerkstelligen. Die einzige Gartenszene im zweiten Akt wird von allen handelnden Personen mit einer gewissen Aufdringlichkeit betont:

Nerone: „Qui sol con bel colore
smaltando il prato e fiori . . ." (Sz. 12).

Arminio: „Fra queste vie fiorite . . . " (Sz. 14).

Calligola: „Tra queste herbose siepi . . ." (Sz. 15).

Das weist auf eine mangelhafte Dekoration hin, die so, wie auf der Bühne Shakespeares, erst dem Zuschauer erklärt werden mußte.

Vollständig fehlen das Göttertheater und die Maschinen, an denen das Aulatheater, den Forderungen der Szenarien entsprechend, geradezu überreich gewesen sein muß. Das Theater in der Residenz war eben nur eine Improvisation. Die Bühne befand sich in dem großen Trabantensaal, wie uns ein Kupferstich aus dem Jahre 1699, angefertigt anläßlich der Aufführung einer

Festkantate, zeigt[1]). Die Bühne besteht diesem zufolge aus einem reich gezierten, architektonischen, ganz im Geiste der üppigsten Barockzeit gestalteten Aufbau, einen Balkon mit zwei hinanführenden Treppen tragend. Es drängt sich hier der Vergleich mit der Bühne der englischen Komödianten auf[2]), deren charakteristischer Bestandteil der Balkon war. Auch im konkreten Fall unserer Oper läßt es sich gut vorstellen, daß etwa auf dem Balkon und den Treppen Tiberius mit den Großen des Reiches stand, während unter ihm der Triumphzug vorbeischritt. Von hier aus stiegen Caligula und Arminius in den Kerker Segestes hinab. Auch der Text weist gelegentlich auf diese Möglichkeiten hin: So fordert Herchino am Schluß des ersten Aktes mit folgenden Worten zum Tanz auf:

„Hor SÙ senza dimor il pie movete . . .".

Dabei bot ja auch der geräumige Balkon Raum genug für die wenigen Tänzer und Kämpfer, die der Hof aufbieten konnte.

Was nun das Personal an darstellenden Künstlern betrifft, so erfordert die Oper 3 Soprane, 1 Alt, 5 Tenoristen, 3 Bassisten. Für diese zwölf Rollen sind gut geschulte Solisten notwendig. Die Verteilung der Arien auf die einzelnen Szenen macht es nicht möglich, daß etwa ein Sänger mehrere Rollen übernehmen könnte. Nun geben uns die Personenverzeichnisse in den Szenarien der Schuldramen dieser Zeit die Namen aller Sänger an, die wieder mit den Besoldungslisten der Hofangestellten verglichen werden können[3]). Daraus ist zu entnehmen, daß durchwegs Hofsänger verwendet wurden, also auch für Sopran- und Altpartien. Das zahlreiche Personal, wie es diese Oper erforderte, war auch tatsächlich am Hofe vorhanden[4]), es waren ja durchweg die Sänger, die den Domchor bildeten.

Schließlich verdient noch ein Dokument kurze Erwähnung, da es uns einen Schluß auf die äußere Ausstattung des Werkes, auf das Kostüm, gestattet. Im Salzburger Landesarchiv befindet sich ein „Inventarium" all der verschiedenen der hochfürstlichen „Guardarobba zuständigen Sachen", das zur Zeit der Sedisvakanz zwischen 9. Juni und 1. Juli 1687 aufgenommen wurde. Hier ist nun auch ein Abschnitt mit dem Verzeichnis der Theaterkostüme enthalten, der bezeichnenderweise die Aufschrift trägt: „Englische Comoedi[5]) und Balletkleider". Wir entnehmen diesem:

---

[1]) Enthalten in dem merkwürdigen Druckwerk: „Zwey-einiger Hymeneus oder österr.-lüneburg. Fried und Freudenvoller Vermählungsgott. 1699."

Die beiden Stiche sind überschrieben: „1. Abbildung dess vorderen Teiles von dem aufgerichteten Theater in dem Hochfürstlichen großen Trabantensaal. 2. Abbildung des übrigen Teils von dem aufgerichteten Theater . . . allwo sich die Musicanten befunden."

[2]) Über den Balkon bei den englischen Komödianten vgl. Carl Heine, „Das Schauspiel der deutschen Wandertruppen vor Gottsched", S. 48.

[3]) Diese von mir in allen Einzelheiten durchgeführten Ermittlungen, die jedoch nur für die Lokalgeschichte von Bedeutung sind, mußten hier des Raummangels wegen entfallen.

[4]) Eine Besetzung der Rollen gibt der „Plutone" an: Giove Giov. Batt. Röll (Baß), Giunone Alberto Hilleprandt (Sopr.), Minerva Steffen Derffel (Sopr.), Apollo Ignatio Mayr (Ten.), Mercurio Giov. Godefridus Hager (Alt), Plutone Martino Luigi Allegri (Baß), Proserpina Giuseppe A. N. Bruner (Sopr.), Melibeo Alex. Felner (Ten.), Tirsi Franz X. Rell (Alt), Menallc Ign. Mayr (Ten.).

[5]) Damit ist wieder ein Fingerzeig für den Zusammenhang der Salzburger Theaterkultur

„Dreißig englische Khlaider sambt Schuch Strimpf und Parockhl.

Siben gestickte romanische Manskleider (also genau so viel wie im Arminius für die sieben männlichen Rollen — abgesehen vom Narren — erforderlich waren).

Zway alte Frauen Claid.

Sechs geprämbte Tanz Claider (das Ballet bestand tatsächlich aus nur 4—6 Personen, wie die beiden anderen erhaltenen Textbücher von Raffaelini zeigen).

Sechs unterschiedliche alte Narren Claider von Nürnberger Teppichzeug.“

Wurde bisher die Arbeit des Dichters klar, soweit sie seinen Anteil an der Formung des Stoffes betrifft und die Mittel, die für die Aufführung gegeben waren, so gelangen wir nunmehr in das interessante Grenzgebiet zwischen Dichtung und Musik, das den Dichter in seiner Abhängigkeit von den Forderungen des Komponisten zeigt. Schon der kurze Überblick der Handlung hat ein sonderbares Mißverhältnis ergeben: Dem Titel entsprechend ist doch der standhafte Arminius der Held und Segesta die Heldin der Oper; beide stehen aber viel weniger im Mittelpunkt der Handlung als Caligula[1]). Dieser liebt zwei Frauen und wird von einer dritten geliebt, damit findet er reichlich Gelegenheit, seine Arien mit allen möglichen Partnerinnen zu singen. Es besteht also deutlich ein Mißverhältnis zwischen dem dramatischen Rang der Personen und ihrer Bedeutung als Sänger. Die Verteilung der Arien auf die Sänger ist folgende:

Giulia	Sopran	14 Arien	9 Solo,	5 in Duett	Rang nach Soloarien 2
Claudia		8 ”	6 ”	2 ”	” ” ” 3
Segesta		6 ”	3 ”	3 ”	” ” ” 7
Calligola	Alt	12 ”	10 ”	2 ”	” ” ” 1
Vitellio		1 ”	1 ”	”	” ” ” 11
Nerone		10 ”	6 ”	”	” ” ” 4
Germanico	Tenor	1 ”	1 ”	”	” ” ” 12
Herchino		3 ”	3 ”	”	” ” ” 8
Climmia		4 ”	4 ”	”	” ” ” 6
Arminio	Baß	7 ”	4 ”	”	” ” ” 5
Tiberio		2 ”	2 ”	”	” ” ” 9
Seian		2 ”	2 ”	”	” ” ” 10

Um auch einen Maßstab für die Qualität der einzelnen Partien und somit ihrer Sänger zu gewinnen, seien die Arien schon jetzt entsprechend der Gesangsbehandlung nach dem Vorgang Riemanns in seiner Ausgabe des „Alarico“ von Steffani in drei Klassen geteilt: „semplice“, „ornate“ und „di bravura“. Da zeigt es sich nun, daß von insgesamt 69 Arien nur 9 Bravourarien sind, die sich folgendermaßen verteilen: Giulia 2, Segesta 1, Nerone 1, Germanico 1, Arminio 1, Tiberio 1, Seian 2. Daraus ergibt sich die merk-

mit den englischen Komödianten gegeben, der noch verfolgt werden muß, aber hier nur angedeutet werden konnte.

[1]) Arminius ist schon seiner Stimmlage wegen (Baß) als Hauptperson schwer zu denken.

würdige Tatsache, daß gerade die am wenigsten beschäftigten Sänger am ehesten Bravourarien zu singen haben, während die Hauptträger der Handlung von ihnen fast ganz befreit sind. Durch diese Feststellung tritt das Konzertmäßige unserer Oper deutlich zutage: das ganze vorhandene Personal mußte in Verwendung treten. Die hohen Stimmen sind die Träger der Handlung, die tiefen Männerstimmen werden selten, jedoch nur einmal zu einer Virtuosenarie herangezogen. Auf diese Weise mußte in die ganze Handlung etwas Gezwungenes, Konstruiertes kommen. Der Vorwand zur Arie, die jedem Solisten gegeben werden mußte, beherrschte den Aufbau der Szenen, regelte den Personenverkehr zwischen ihnen.

Nunmehr verstehen wir die umständliche Anlage der Handlung mit den retardierenden Intrigen und dem unlogischen Szenenwechsel. Fesseln waren dem Dichter auferlegt und zwangen ihn, aus dem Stoff ein künstlich ersonnenes Gebilde zu gestalten. Von einer erfreulicheren Seite zeigt sich jedoch sein Talent, wenn wir in seine Detailarbeit eindringen[1]). — Die Struktur des Textes beherrscht der Gegensatz von Rezitativ und Arie, der sich sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Beziehung ausspricht.

Das Werk enthält mehr Arien als Szenen, nämlich im I. Akt in 10 Szenen 16 Arien, im II. in 16 Szenen 18 Arien, im III. in 16 Szenen 24 Arien. Dagegen bleibt die erste Szene des ersten Aktes ohne Arie, der Einzug des siegreichen Germanicus wird nur von zwei kurzen Chorsätzen begleitet. Rezitativ und Arie sind in formaler Hinsicht streng voneinander geschieden:

Das Rezitativ verwendet im allgemeinen den „9—12-Silber"[2]), Reime sind häufig und dann meist bei geringerer Silbenzahl dem Arienvers angeglichen, besonders am pathetischen Stellen, bei Szenenschlüssen und als Übergang zur durchwegs gereimten Arie. Das Rezitativ enthält die eigentlichen Bestandteile des Dramas, lyrische und dramatische Partien von gleichem Gewichte. An dramatisch gesteigerten Stellen wird oft der Dialog zur knappsten Wechselrede in der Art der „Stichomythie" des antiken Dramas[3]), so Szene 8 des ersten Aktes als Giulia die Werbungen Neros abweist:

Giulia: „Si Nerone ostinato."
Nerone: „Giulia cosi crudele."
Giulia: „Amor tu cerchio diato."
Nerone: „Tu sprezzi un cor fidele."
Giulia: „Dunque non mi capisci?"
Nerone: „Dunque non mi gradisci?
penser o vaga che t'amo."
Giulia: „Pensa tu che nol bramo."
Nerone: „Per amarti mio bene
Io resto in vita."

---

[1]) Ansätze zu einer Dramaturgie und Poetik des Operntextes, wie sie hier angedeutet ist, bieten Wellesz a. a. O. und Neißer a. a. O.

[2]) Statt der italienischen Ausdrücke: Dodecasillabo, Endecasillabo, Decasillabo, Novenario usw. werden der Kürze halber in folgendem nur die Bezeichnungen „11-, 10-usw. Silber" gewählt.

[3]) Vgl. Wellesz a. a. O., S. 98.

Giulia: „Per odiarti pur sempre
Io resto in vita."

Die bilderreiche Sprache des Dichters greift oft zu treffenden Vergleichen — schon hier zeigen sich Keime jener beliebten Bilder, die zur Zeit Metastasios das Wesensmerkmal der Arie bilden und ihr den Namen „Vergleichsarie" gaben. Ein schönes Beispiel dialogisch weitergesponnenen Vergleichs bietet in der ersten Szene des ersten Aktes das Gespräch zwischen Tiberius und Segesta, die stolz ihr trauriges Los, als Kriegsbeute im Triumph durch Rom geführt zu werden, erträgt:

Tiberio: „Cangia dunque pensiero
che ben spesso il nochiero
delli volanti Siri
Il sen raccoglie
quando torbido vento i fiati raccoglie."

Segesta: „Fragil nave s' affonda
Ma gli assalti dell' onda
Fermo scoglio non teme
Benche il mare e il ciel di sdegno freme."

Was den Inhalt der Arien betrifft, so fassen diese zumeist die vorhergehenden Rezitative zusammen, ohne dabei die Handlung weiterzuführen, es sind viel eher rückschauende Betrachtungen, teils persönlichen, teils allgemeinen Charakters, immer mit dem Versuch verbunden, eine Charakteristik der betreffenden Person zu geben. Nur eine einzige wirkliche Vergleichsarie ist in dem ganzen Text nachzuweisen: im dritten Akt eine Arie Segestas, welche die Sonnenblume, die sich immer nach der Sonne wendet, mit ihrer Liebe vergleicht.

Der Vergleich scheint vom Rezitativ aus in die Arie eingedrungen zu sein. Im Zeitalter der neapolitanischen Oper hat sich dann die Position derart verschoben, daß der Vergleich ausschließlich den Inhalt der Arien bildet.

Wenn wir die Arie nach ihrer Stellung innerhalb der Szene ins Auge fassen, so macht die „Abgangsarie" nicht ganz die Hälfte ihrer Gesamtzahl aus. Es ist dies immerhin eine beträchtliche Zahl, die auf das zur Zeit Metastasios eingetretene Prinzip hinweist, die Arie immer an den Schluß der Szene zu stellen. In dieser Oper ist es aber auch üblich, der an den Schluß der Szene nahe herangerückten Arie noch ein kurzes Rezitativ folgen zu lassen — wodurch die Zahl der „Abgangsarien" noch vermehrt werden könnte —, welches meist nur szenische Bemerkungen der Personen enthält; ebenso auffallend, wie die schon erwähnten Hinweise auf die jeweilige Szenerie.

Z. B. I. Akt, 2. Szene. Claudia, Caligula erwartend, nach ihrer Arie:

„Ma qui giunge il mio bene
Pietosi siate alle mie pene."

oder II. Akt, 4. Szene. Segesta allein im Kerker (Szenenschluß):

„Ma dell' uscio crudele

striscia il ferro su marmi
e mormorio di gente udir già par mi."

Eine ausgesprochene Auftrittsarie kommt nur dem Hofnarren Herchino zu, die eine treffliche Charakteristik seines Standes bietet: „Far da scimmia questó corte . . ." Sorgfältig vermieden ist die Aufeinanderfolge von Abgangs- und Auftrittsarie in zwei anschließenden Szenen, um das Zusammentreffen zweier verschiedener Ritornelle zu vermeiden — ganz im Sinne der Forderungen des später lebenden Operndramaturgen Quadrio[1]). Nur bei einem Wechsel der Szenerie, wie z. B. II. Akt, 3. und 4. Szene, letztere im Kerker Segestas, folgen Abgangs- und Auftrittsarie unmittelbar aufeinander, die Pause des Szenenwechsels gestattete diese Ausnahme. Analoges findet sich im gleichen Akt zwischen der 6. und 7. Szene, so daß diese Aufeinanderfolge geradezu als ein Kriterium für den sonst in der Partitur nicht besonders vermerkten Szeneriewechsel angesehen werden kann.

Die Arien zeichnen sich, wenn man von ihrer Stellung innerhalb der Szene absieht, durch einen überraschenden Formenreichtum aus, der der Variabilität organischer Formen geradezu analog ist. Der Dichter vermeidet jede Schablonisierung, aber es bahnt sich trotzdem eine gewisse Typisierung an, die im Zeitalter Metastasios und unter seinem Einfluß zu der alleinigen Vorherrschaft erstarrter Formen führen sollte. Die Grundelemente der mannigfaltigen Kombinationen der vorkommenden Formgestalten der Arie sind in diesem Falle: Strophen-, Zeilen- und Silbenzahl, dabei noch die Stellung des Reimes in der einzelnen Strophe.

Silbenzahl: Die häufigsten Verstypen des Rezitativs, „9—11-Silber" sind in der Arie am seltensten vertreten. Nahezu die Hälfte aller Verszeilen sind „7- und 8-Silber", dann in der Folge „6- und 4-Silber", am seltensten sind „5-Silber" und die genannten Versformen des Rezitativs. Durch die verschiedene Länge der einzelnen Verszeilen wird die Variabilität der Formen noch bedeutend vergrößert. Man kann sodann, um die unzähligen möglichen Formen dieser Art auf ein verständliches Minimum zu reduzieren, in Hinblick auf die Zeilenlänge drei weitere Grundtypen der Strophen unterscheiden:

a) Strophen mit durchwegs gleichlangen Verszeilen (z. B. nur „7-Silber").

b) Strophen mit ungleichlangen, aber voneinander an Länge wenig verschiedenen Verszeilen (z. B. „4- und 5-Silber" gemischt).

c) Strophen mit ungleichen Verszeilen, von bedeutenderem Unterschied ihrer Länge (z. B. „4- und 8-Silber").

Strophenzahl: 32 zweistrophige Arien wechseln mit 23 einstrophigen. Prinzipiell sind alle Duette einstrophig. Niemals kommt in ein und derselben Szene nur eine dieser Typen vor, immer sieht der Dichter auf eine gewisse Abwechslung in ihrer Verwendung. Die Verteilung der ein- und zweistrophigen Arien auf die drei Akte ist dabei eine ungleichartige, nämlich 10—13—9. Es überwiegt also in dem mehr konzertmäßig gehaltenen II. Akt die zweistrophige Arie, während die einstrophige mit der Verteilung: 5—5—13 in

[1]) Siehe Neißer a. a. O., S. 51.

dem dramatisch gestalteten dritten Akt entschieden überwiegt. Bei dieser Gelegenheit muß auch darauf hingewiesen werden, daß die Partitur sonderbarerweise und im Gegensatze zu den Partituren der Wiener Opern aus dieser Zeit auch die Musik der zweiten Strophe, die musikalisch jener der ersten völlig gleich ist, immer enthält mit dem wiederholten Ritornell, anstatt den Text der zweiten Strophe einfach der Musik der ersten zu unterlegen[1]) oder nur den Text der zweiten Strophe separat zu schreiben[2]). Da wir aber das originale Textbuch nicht besitzen, ist es auch sehr wohl möglich, daß dieses durchweg noch zweite Strophen enthalten hat, die aber bei der Ausführung der Forderung nach entschiedener Kürzung zum Opfer gefallen sind. Bei dem Inhalt der Arien, der ja in gar keiner Hinsicht die Handlung weiter bewegt, würde eine solche Auslassung der zweiten Strophen auch gar nicht weiter auffallen. Darum mag vielleicht die Zunahme der einstrophigen Arien im dritten Akt kein Ergebnis künstlerischer Überlegung des Dichters, sondern nur die Folge praktischer Erwägungen des Musikers gewesen sein.

Zeilenzahl: Bei den einstrophigen Arien finden wir Zeilenzahlen von 2—9, bei den zweistrophigen von 4—13. Dabei macht sich aber bei den zweistrophigen Arien eine gewisse Typisierung deutlich geltend, indem die Vierzeiler allein die Hälfte aller Formen dieser Gattung bilden. Es folgen dann statistisch ermittelt die Sechszeiler, die übrigen sind gleichmäßig verteilt ohne das Vorherrschen einer Gattung erkennen zu lassen. Bei den Einstrophern dagegen ist nur ein mäßiges Überwiegen (etwa um ein Drittel) der Sechszeiler festzustellen, die Verteilung auf die anderen Strophenformen ist ungleichmäßig. Diese Tatsache zeigt immerhin, daß bei allem Gestaltenreichtum sich doch die Typisierung einer bestimmten Form anbahnt, und daß gerade dieses regelmäßige Gebilde in den zweistrophigen Arien zutage tritt, und es zeigt sich im weiteren Verlauf der Operngeschichte, daß gerade diese offenbar lebensfähigste, weil der Musik konformste Strophengestalt die übrigen, größerer Willkür ihre Entstehung verdankenden Gebilde lange überleben konnte, bis bei Metastasio diese Typisierung zur Schablone wird, nämlich zur allgemein herrschenden vierzeiligen Arienstrophe.

Ein weiteres, eingehender Forschung wertes Problem ist der Zusammenhang der einzelnen Formen mit dem Inhalte der Arien. In dieser Hinsicht scheint mir die schon erwähnte Variationsmöglichkeit der Silbenlängen innerhalb der Strophe von grundlegenderer Bedeutung zu sein, als die Versmasse selbst. Um diesen Zusammenhang nur anzudeuten, seien folgende Beispiele angeführt:

Unregelmäßige Silbenzahl weisen die Arientexte des burlesken Liebespaares Climmia und Herchino auf.

Gleichlange Verszeilen zeigen die Arien politischen Inhaltes, wie die des Sejan, Germanicus, Tiberius und Vitellius.

Strophen von wechselnder Länge mit nicht großem Unterschied der Silbenzahlen enthalten die Partien der drei Liebespaare. Mit zunehmender Affekt-

[1]) So in den handschriftlichen Partituren der Opern Cestis in der Wiener Nationalbibliothek.
[2]) So bei Draghi.

steigerung wird die Verslänge verschiedener, Ruhe gleicht sie wieder aus.

Von großer Mannigfaltigkeit ist die Verwendung der einzelnen Reimformen. Beim Vierzeiler sind z. B. alle möglichen Varianten festzustellen: abab am häufigsten, dann aabb und abba, schließlich, wenngleich selten: abaa.

Einige Strophen sollen noch den Reichtum an Formen illustrieren:

I. Akt, 2. Szene. Giulias Auftrittsarie:

„Di gioa amabile a
Mi colma amor b
La doglia e labile a
s' è ferma il cor b
fugge il baleno c
Torna il sereno c
con piu splendor." b

Daß aber kurze Verszeilen, wie z. B. hier „4-, 5- und 7-Silber" nicht nur heitere Stimmungen, sondern auch ernste ausdrücken können, beweist folgende Arie, deren Strophenform ebenso bemerkenswert ist, wie die Reimstellung[1]).

I. Akt, 3. Szene. Arie der Giulia:

„Sembra veleno a
Di questo seno a
geloso amor b
S' ogni contento c
cangia il tormento c
fiero timor b
Sembra veleno a
Di questo seno a
geloso amor." b

Als Beispiel langzeiliger Strophen mit gleichlangen Verszeilen eine der Arien politischen Inhaltes, von Sejan gesungen:

I. Akt, 6. Szene:

„Purche al fin manto reale
mi circondi e rendi honore
Con inganno o con calore
che succede a me non cale."

Als Beispiel ungleichlanger Zeilen eine Arie Herchinos, bei der auch eine überzählige letzte Zeile auffällt:

III. Akt, 2. Szene:

„Stravagante
d' un amante

[1]) Dieses Beispiel zeigt auch, wie sehr vor einer Verallgemeinerung in bezug auf einen Zusammenhang zwischen bestimmten Versformen und dem Inhalte der Arie gewarnt werden muß. Vgl. auch Wellesz a. a. O., S. 94.

e lo stato in verità
sospirando
lacrimando
notte e giorne sempre va,
Ma alla fin che cosa havrà?"

Inhaltlich genommen bieten die Arien nur die Ergebnisse der vorhergegangenen Rezitative und deshalb sind sie abhängig von der Situation und dem Charakter der Personen. Je nachdem eines dieser Elemente überwiegt, ergeben sich Stimmungs- und Charakterarien. Es gibt aber auch Arien, die von der Handlung völlig losgelöst, weder mit der Situation noch mit den Charakteren etwas zu tun haben. Es sind dies Arien allgemeinen Inhaltes: meist lehrhafter oder politischer Art. Und zwar in unserem Falle alle jene, welche mit den Staatshandlungen irgendwie verknüpft erscheinen. Diese Einteilung ist für das Verstehen der musikalischen Gestaltung der Arien notwendig, zur Form der Dichtung steht sie nur so weit in einer fixen Relation, als sie eben durch die drei Typen des Strophenbaues angedeutet worden ist.

Diese Untersuchung des Textes sollte jedoch keineswegs dazu dienen, etwa die Eigenart des Textdichters besonders zu charakterisieren, sondern ganz im Gegenteil wurde gezeigt, wie sehr er in der Tradition seiner Epoche wurzelt und nur in der Variation der Formen einen gewissen persönlichen Kunstverstand erweisen konnte. Die eingehendere Untersuchung des Werkes eines Einzelnen verführt immer nur allzu leicht zu einer Prägung von Künstlerindividualitäten — eine Gefahr, die eben so groß ist, wie eine übertriebene Verallgemeinerung. Raffaelini ist der echte venezianische Textdichter seiner Zeit. So sehr er auch in mancher Hinsicht von dem nächstgelegenen Kulturzentrum abhängig ist, so nimmt er doch an der Entwicklung teil, die zu den typischen Operntexten des 18. Jahrhunderts führt. Das was z. B. Rudolf Gerber[1]) als Wesensmerkmal der Dichtung Metastasios erkennt, das zeigt sich schon in Keimformen und entwicklungsfähigen Ansätzen bei diesem bescheidenen Textdichter des Salzburger Hofes: Die Arie am Szenenende, die vierzeilige Strophenform, das Vermeiden der Katastrophe, „il lieto fine", die von Gerber besonders ausführlich behandelte Personenarchitektonik und die Intrigen, schließlich auch der gelegentliche symmetrische Bau der Strophen.

Das Ergebnis der Untersuchung ist also wie folgt zusammenzufassen: Raffaelini ist kein weltfremder Textdichter eines isolierten Fürstenhofes, sondern er schafft im innigsten Kontakt mit den großen Operndichtern seiner Zeit, nimmt an ihrer Entwicklung teil, die erst später zu festen Formen führen sollte.

So sehr er sich auch ihren Grundtendenzen unterordnet, wahrt er doch seine Eigenart und verrät einen beachtenswerten poetischen Geschmack. Seine Stellung ist entwicklungsgeschichtlich deutlich gegeben: er wurzelt in der venezianischen Opernschule und weist mit einigen zur Weiterentwicklung

[1]) Vgl. Gerber: „Der Operntypus J. A. Hasses und seine textlichen Grundlagen." Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 2. Leipzig 1925; der ganze erste Teil: Die Dramen Pietro Metastasios, nach Form und Inhalt S. 1—26.

und organischer Ausgestaltung fähigen Elementen in eine weitere Zukunft. Er ist keine Individualität. So wie jeder Künstler ist er nur der Träger einer großen Bewegung, das Werkzeug eines höheren organischen Formwillens, der gesetzmäßig abläuft, ohne daß das Individuum aus eigener Kraft ihm eine andere Richtung geben könnte. Auch dieser unbedeutende Mann, von dem heute nur drei Operntexte erhalten und ein paar unerfreuliche Züge aus seiner Lebensgeschichte bekannt sind, folgt dem ewigen Gesetz der Kunstentwicklung. Darum war es auch anziehend, seine dichterische Arbeit in ihrem Werden kennenzulernen, die zwiefach eingeschränkt blieb durch die Grenzen seiner Begabung und die Forderungen des Komponisten, der Hofmusiker und des ganzen der Aufführung zur Verfügung stehenden Apparates.

III. Die Musik

Die Partitur enthält nur die vokalen Partien der Oper, d. h. die Arien mit ihren instrumentalen Ritornellen und die Rezitative. Es fehlen also alle selbständigen instrumentalen Partien, wie die Einleitung und die Begleitmusik zu den drei Tanzspielen an den Aktschlüssen. Der Verlust der letzteren ist deshalb nicht allzu schmerzlich, weil wir ja eine stattliche Anzahl von instrumentalen Werken des Meisters besitzen, von denen allerdings erst ein kleiner Teil publiziert worden ist, während von seiner Vokalmusik sonst nur noch Messen bekannt sind.

Auf den einleitenden Chor, den einzigen der ganzen Oper, wurde bereits hingewiesen. Er singt zweimal, den Einzug des siegreichen Feldherrn begleitend, die Worte:

„Hor cinga felice
l'Allora e l' Oliva
Germanico viva."

Diese Einschränkung des Chores auf Rudimente ist, wie Kretzschmar betont, für die venezianische Oper seit 1650 typisch[1]). Im besonderen Fall dieser Salzburger Oper lag gar kein Grund zu dieser Reduktion vor, da doch der Hof über ein reichliches Chorpersonal verfügte und es auch in den Schuldramen herangezogen hat.

Die Komposition der Chorstellen ist beide Male völlig gleich und umfaßt je 10 Takte. Der Chor ist fünfstimmig für 2 Soprane, 1 Alt-, 1 Tenor- und 1 Baßstimme notiert. Die instrumentale Begleitung des Chores erweist sich mit 4 Violinen (2 im Violin-, 1 im Alt- und 1 im Tenorschlüssel notiert), dazu 4 Trompeten (2 im Violin-, 1 im Alt-, 1 im Tenorschlüssel), nebst Pauke und Basso continuo als die stärkste des Werkes. Der ganze Satz ist rein harmonisch, die Violinen umspielen mit Passagenwerk die Akkorde der anderen Instrumente. Fanfarenmotive wechseln echoartig zwischen Violinen und Trompeten ab.

Alle anderen Partien der Oper sind den Solisten übertragen. Neben den bereits erwähnten Stimmgattungen der Solisten wird eine weitere Charak-

---

[1]) Vgl. Kretzschmar a. a. O., S. 1.

terisierung ihrer Qualitäten durch den Stimmumfang und die Gesangsbehandlung ihrer Arien gegeben, die wir nach dem Vorgang Riemanns dem Grade ihrer Schwierigkeit entsprechend in folgender Anordnung geben: s = semplice, o = ornate, br = di bravura.

			s	o	br
Sopran					
Giulia	e′ bis g″ nur im Rezitativ h bis a″.	Arienzahl:	7	5	2
Claudia	c′ bis g″	„	3	5	0
Segesta	h bis a″	„	2	3	1
Alt					
Calligola	g bis d″ (hoher Alt)	„	5	7	0
Vitellio	a bis d″ (hoher Alt)	„	9	1	0
Tenor					
Herchino	c bis f′ einmal H bis f′ (hoher Bariton)	„	2	1	0
Climmia	c bis a′ (normaler Tenor)	„	2	2	0
Nerone	H bis g′, selten A bis g′ (normaler Tenor)	„	6	3	1
Germanico	c bis g′, einmal G bis g (hoher Bariton)	„	0	0	1
Baß					
Arminio	E bis e′ (normaler Baß)	„	4	2	1
Tiberio	E bis d′ (normaler Baß)	„	0	1	1
Seiano	D bis d′ (normaler Baß)	„	0	0	2

Da auch die weiblichen Rollen durchwegs mit Männern besetzt waren, so erhebt sich nun die Frage, ob hierzu Falsettisten oder aber Kastraten verwendet worden sind. Diese Frage ist aus dem archivalischen Material nicht zu beantworten, hingegen läßt die mangelnde Ausnützung der höchsten Stimmlage der Sopranisten, nämlich nur bis zum g″, während Kastraten mühelos sogar c‴ erreichten, und die geringe Anzahl an Koloraturen gerade in diesen Partien eher auf die Verwendung von Falsettisten schließen[1]).

Die Zahl der Duette und Ensembles ist äußerst gering. Es sind sieben Duette zwischen den einzelnen Liebespaaren zu zählen: Nero-Giulia (4), Arminius-Segesta (2), Caligula-Claudia (1). Der II. Akt, auf dessen konzertmäßigen Charakter wiederholt hingewiesen werden mußte, enthält überhaupt kein Duett, der I. Akt nur ein einziges. Die übrigen drängen sich namentlich am Schluß des Werkes zusammen, eine geschickte musikalische Steigerung bewirkend. So enthalten die Schlußszenen zuerst einzeln je ein Duett der drei Liebespaare, die zuletzt in einem Sextett vereinigt werden. Bei diesem fällt wieder auf, daß es analog zu den Chören der Einleitungschöre und im Gegensatz zu der kontrapunktischen Führung der meisten vokalen Teile des Werkes rein akkordisch gehalten ist.

---

[1]) Vgl. Goldschmidt: „Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts usw.“ Breslau 1890, der sich namentlich in den Angaben über den gebräuchlichen Stimmumfang in dieser Zeit auf Giambertis Werk: „Due Tessuti con diversi solfeggiamenti“, Rom 1687, also dem Aufführungsjahr unserer Oper stützt, und Neißer a. a. O., S. 119f.

Arien

Das Hauptinteresse der musikalischen Analyse muß sich also den zahlreichen Soloarien zuwenden. Schon die Betrachtung des Textes zeigt die grundsätzliche Unterscheidung von ein- und zweistrophigen Arien. Durch die Hinzufügung des Ritornells oder seine Weglassung, seine Vor- oder Nachstellung entstehen sodann rein theoretisch folgende Typen, die alle auch in der Wirklichkeit vorkommen, wenn schon in sehr verschiedener ziffernmäßiger Verteilung. Nämlich bei der zweistrophigen Arie:

A.

Typus 1. 1. Strophe — Ritornell — 2. Strophe — Ritornell . . 19
Typus 2. 1. Strophe — 0 — 2. Strophe 11
Typus 3. Ritornell — 1. Strophe — Ritornell — 2. Strophe 1
Typus 4. 1. Strophe — Ritornell — 2. Strophe 1

bei der einstrophigen Arie:

B.

Typus 1. 1. Strophe — Ritornell 3
Typus 2. Ritornell — 1. Strophe 2
Typus 3. 1. Strophe — 0 19

Die Hauptform der zweistrophigen Arie ist demnach der Typus A 1 und Typus A 2, für die einstrophige Arie die Form B 3, die übrigens auch alle Ensembles umfaßt. Die anderen Formen sind also atypisch und sollen vorerst untersucht werden, um auf diesem Weg die Merkmale der typischen Arienformen abzuleiten.

Als primitivste arienhafte Form ist ein ganz vereinzelt dastehender Einschub in ein Rezitativ zu bezeichnen (I. Akt, 5. Szene, Staatsaktion). Der Schluß der Rede Sejans (s. Anhang, Beispiel 1) zeigt eine Erscheinung, die sonst bei den Komponisten der venezianischen Opernepoche sehr häufig ist, bei Biber allerdings nur an dieser Stelle vorkommt. Bei ihm ist die Scheidung zwischen Rezitativ und Arie streng genug durchgeführt und sie kommt auch in den ausdrücklichen Überschriften zum Ausdruck. In diesem Beispiel ist der arienhafte Teil von dem vorhergehenden rezitativischen deutlich durch einen Taktwechsel abgehoben. Der erstere hat stets die stereotype C-Vorzeichnung. Die Gesangspartie ist ähnlich gehalten wie in den eigentlichen Arien Sejans, durch plump-groteske Oktavensprünge auffallend; immerhin als ein Versuch zur Charakterisierung dieser Person zu werten, die späterhin eine geradezu typische Figur der neapolitanischen Oper werden sollte[1]), dieser Verschwörer, Intrigant und Eisenfresser, dessen Nachkomme als Osmin in Mozarts Entführung weiterlebt, hier im gleichen Amt das flüchtende Liebespaar einfangend und zur Verurteilung schleppend.

Ein Beispiel aus seinen Arien zum Vergleich II. Akt, 6. Szene (Beispiel 2). Unter den zweistrophigen Arien sind jene Ausnahmsformen mit vorangestelltem Ritornell und jene mit fehlendem zweiten Ritornell nur je einmal vertreten.

[1]) Vgl. Abert, Nicolo Jommelli als Opernkomponist. Halle a. S. 1908, S. 308f.

Die erste Form zeigt die einzige Arie des Vitellius, welche den zweiten Akt abschließt. Das Ritornell wird hier ausnahmsweise von 4 Flöten gespielt — die Vorschrift „Ritornell a 4 Flauti" — ist vorangestellt. Sie notieren wie folgt: Violin-, Diskant-, Alt- und Baßschlüssel, bei letzterer Stimme auch die Bezifferung des Bc. Daß Baßflöte gemeint ist, beweisen die Klammern, die je zwei Systeme umschließen. Der Umfang der Baßflöte: A bis d entspricht den Angaben Virdungs über dieses Instrument[1]), die im Violinschlüssel notierte h' bis h", die Diskantflöte fis' bis e", die Altflöte g bis h'. Diese außerordentliche Form hat ihre besonderen Gründe: 1. dient sie als Vorspiel für die feierliche Arie, welche die Waffenspiele der adeligen Jugend einleiten soll[2]); 2. sollten wohl unmittelbar darauf die instrumental begleiteten Waffenspiele folgen und man wollte, analog, wie man aneinanderschließende Abgangs- und Auftrittsarien vermied, die Folge zweier verschiedener Instrumentalstücke verhindern.

Die Form 1. Strophe — Ritornell — 2. Strophe ist in folgendem Fall trefflich begründet:

I. Akt, 7. Szene: Monolog des Arminius, der sein trauriges Los beklagt und die Absicht ausspricht, seine Gattin aus dem Kerker zu befreien; er wird durch das Hinzukommen von Leuten gestört. Der zweiten Strophe folgt daher aus dramatischen Gründen nicht das Ritornell, sondern das Rezitativ: „Ma da gente chi viene, s'impedir il parlar delle mie pene."

Der Statistik zufolge müssen wir auch bei den einstrophigen Arien die Vorausstellung des Ritornells als außergewöhnlich bezeichnen. Es sind zwei Fälle:

In der „Arie lamentevole" Segestas, II. Akt, 5. Szene bildet das lang ausgesponnene Ritornell die bedeutsame Einleitung zu ihrer Klage. Analog im 3. Akt, 7. Szene die Arie in ihrem Gespräch mit Arminius, der sich ihr noch nicht zu erkennen gegeben hat, so daß sie an seinen Tod glauben muß.

Unter den zweistrophigen Arien ohne Ritornell sind als Ausnahmen hervorzuheben:

I. Akt, 4. Szene: Giulia und Caligula, in welcher die erste Strophe Giulia, die zweite Caligula singt. Dabei ist die zweite Strophe der anderen Stimmlage des Sängers wegen in die Unterquint herabtransponiert, wobei trotz der geänderten Tonart keine Verwendung von neuen Akzidentien eintritt. Nur die Schlußtakte sind verändert; in der Strophe Giulias fällt die anmutig-neckische Schlußfigur auf, während jene Caligulas unbefriedigend, dem Texte entsprechend mit einem Terzschluß endigt, der sonst in den Gesangspartien dieser Oper sehr selten ist.

I. Akt, Schlußszene des burlesken Liebespaares: Nach der fingierten Sterbeszene Herchinos singt Climmia eine zweistrophige Arie, die zweimal durch Rezitative Herchinos unterbrochen wird: das erstemal am Schlusse der ersten Strophe, das zweitemal in der Mitte der zweiten. Es ist somit ein bemerkens-

---

[1]) Vgl. „Musica getutscht . . .", S. 109.

[2]) Cesti bezeichnet in der Oper „La Dori" eine Arie am ersten Aktschluß ausdrücklich als „Aria per l'introduzione di Ballo". Sie hat übrigens das Ritornell am Schluß.

werter Ansatz gegeben, den Schluß des Aktes durch strophische Bindungen musikalisch abzurunden und damit auch die Tanzszene durch eine Steigerung des Ausdruckes vorzubereiten. Ein anderes Beispiel solchen weiten, über das Rezitativ noch hinausgehenden Zusammenhanges liefert derselbe Akt, Szene 8 (Nero und Giulia): Es folgt auf die zweistrophige Arie (mit dem Anfang Beispiel 33) ein kurzer, rasch wechselnder Secco-Dialog, der in ein Duett mündet, mit gleichem Anfang (Beispiel 4). Besonders merkwürdig ist die Arie Herchinos III. Akt, 14. Szene, ein Gemisch von arienhaften und rezitativischen Teilen, erstere im $^{12}/_{8}$ Takt, letztere im stereotypen C-Takt des Rezitativs, vielleicht als eine Spielerei mit dem Textwort „variabile" zu deuten (Beispiel 5).

Unter den zweistrophigen Arien überwiegen die mit Ritornell, letzteres durchwegs mit zwei Violinen zum Bc. instrumentiert, bedeutend die Zahl der ritornellosen. Eine Vergrößerung des begleitenden Orchesters zeigen nur folgende vier Fälle:

1. I. Akt, 6. Szene, S. 37, Sejans Verschwörungsarie: „Purch' io posso trionfante dominare il mondo intiero" überschrieben: „Arie con 2 Viol." ist zweistrophig ohne Ritornell, durchwegs für zwei Violinen zum Continuo, die aber auch den Gesang begleiten, nicht nur die Pausen zwischen den Gesangsteilen ausfüllen.

2. II. Akt, 6. Szene, S. 67, „All' arma"-Arie des Germanicus. In der Partitur geht ihr die Bemerkung voran: „Segue il suono di Timpani e Trombe." Es folgen sodann zwei Strophen mit Ritornell. Der Gesang wird nur vom Bc. begleitet, der aus einem zweitaktigen Ostinatomotiv gebildet wird (Beispiel 6). Infolge der Gleichförmigkeit der Harmonie ist wohl auch für den Gesang die Begleitung von Trompeten und Pauken im Sinne der Vorbemerkung anzunehmen. Das Ritornell, gespielt von 4 Tromben (2 Violin-, 1 Tenor- und 1 Altschlüssel), Timpani in G und c, entspricht in der Instrumentation dem einleitenden Chor und ist in der Art einer Fanfare gehalten.

3. III. Akt, 14. Szene S. 97, Arie des Arminius nach der Rückkehr aus dem Kerker, ehe er sich noch der Gattin zu erkennen gegeben hat. Es ist eine kurze zweistrophige Arie ohne Ritornell, an sein Rezitativ unmittelbar anschließend und mit dessen Schluß verwandt (Beispiel 7), durchwegs von zwei Violinen begleitet in derselben Art, wie die Arie Sejans zu 1 es zeigt.

4. II. Akt, 16. Szene S. 105, Vitellius' Arie, welche die Waffenspiele einleitet. Sie wurde bereits, soweit es die Instrumentation betrifft, besprochen.

In drei Fällen wird also der Gesang außer vom Bc. noch von anderen Instrumenten begleitet: die Arie Sejans im I., die des Arminius im II. Akt und die nicht notierte Begleitung der „All' arma"-Arie. Dazu ist noch in zwei Fällen eine außergewöhnliche Instrumentierung des Ritornells zu bemerken. Mit Ausnahme der Arie des Arminius, die wohl den Höhepunkt der dramatischen Haupthandlung — wenn wir die Handlung um Arminius und Segesta so nennen können (sie ist es zwar qualitativ und dem Titel des Werkes entsprechend, nicht aber quantitativ nach der ihr zukommenden Arien- und Szenenzahl) — haben die drei anderen außergewöhnlich instrumentierten

Arien sozusagen repräsentativen Charakter. Es sind Arien von teils politischem, teils feierlichem Wesen, welche die Bedeutung der Oper als höfisches Fest und Zeremonie besonders hervorheben. Darum waren nicht dramatische und stilistische Gründe, sondern rein konventionelle für ihre, im Rahmen des Werkes als außerordentlich zu bezeichnende Instrumentierung, maßgebend.

Auffallend ist die Tatsache, daß alle vier reicher instrumentierten Arien zweistrophig sind. Sonst besteht zwischen ein- und zweistrophigen Arien kompositionstechnisch kein merklicher Unterschied, so daß lediglich der Zusammenhang zwischen vokalen und instrumentalen Teilen der Arie besonders zu untersuchen sein wird. Bei der einstrophigen Arie überwiegt die Arie ohne Ritornell, die drei Arien mit Ritornell stehen im II. Akt nahe beisammen. Im III. Akt ist dagegen die Zunahme der Arien, sowohl der ein- als auch der zweistrophigen, ohne Ritornell auffallend; wahrscheinlich führte sie der Komponist ein, um bei der großen Anzahl von Arien in diesem Akt die Aufführungsdauer abzukürzen. Der konzertmäßige II. Akt besitzt wieder als vorherrschende Form die zweistrophige Arie mit Ritornell, so daß diese Form als die Normalform anzusprechen ist. Nun zu den stilistischen Einzelheiten der Arie selbst:

Die Gesangsmelodie, so sehr sie auch gelegentlich von der Gesangsbehandlung modifiziert sein mag, offenbart noch am sinnfälligsten die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Arie Bibers, ihre Abhängigkeit vom Strophenlied der venezianischen Oper, ihren Zusammenhang mit der Melodik des Volksliedes, dagegen in die Zukunft weisend die Entstehung neuer Gebilde, die folgerichtig zur später alleinherrschenden Dacapo-Arie der neapolitanischen Opernschule führen. Nicht fortzudenken ist von dieser formalen Gestaltung der mit ihr verbundene musikalische Ausdruck innerer Erlebnisse. Erst dieser zeigt, wie weit der Komponist dem Dichter gefolgt ist, darum ist damit zugleich das letzte, in das Wesen des Werkes eindringende Problem gegeben. Bei der großen Menge von fast 60 Arien sei hier nur das Wesentlichste hervorgehoben.

Den Grundtypus einer Gesangsmelodie zeigt die erste Arie der Giulia I, 2, S. 19 (Beispiel 8, in welchem, wie auch in den späteren, die häufigen Wiederholungen fortgelassen sind). Die Melodie entwickelt sich zur Gänze aus der Fortspinnung des Kopfmotivs, erreicht nach der Koloratur ihren Höhepunkt mit g″, um dann wieder allmählich zur Tonika herabzusinken; in ihrer Gesamtheit genommen ein schönes, abgerundetes Bild gebend. Man bemerkt auch in den letzten Takten einen deutlichen Anklang an den Anfang, bei der Wiederholung der Anfangstextworte. Der Bc. ist dabei mit einem fast ostinat behandelten rhythmischen Motiv durchsetzt, welches im Verhältnis zur Gesangsmelodie komplementär angelegt ist. Nur in der Mitte der Gesangsmelodie ist ein kurzer, neuer Gedanke bei den Textworten „Solo in bramo . . .“ eingeschoben — der auch in einer anderen Tonart steht, und zwar hier in der parallelen Durtonart. Es läßt sich in diesem Werk überhaupt fast ausnahmslos feststellen, daß alle Arien in Moll eine solche Mittelpartie in der Dur-

parallele, alle Durarien eine solche in der Dominantdurtonart enthalten. Damit ist das tonale Verwandtschaftsgefühl vorausgenommen, das dann im 18. Jahrhundert für die tonale Grundanlage der Sonatensatzexposition maßgebend war. Dieses angeführte Beispiel stellt zugleich den Keim der ganzen Fortentwicklung dar, die die Arie genommen hat, nicht nur bei Biber, sondern auch bei allen Opernkomponisten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Sie vollzieht sich nämlich in doppelter Hinsicht:

1. Zu einer immer mehr vollständiger Symmetrie sich nähernder Gestalt: nier durch Wiederholung des Anfangsteiles am Schluß angebahnt.

2. Durch Herausarbeitung und allmähliche Kontrastierung der Mitte entsteht eine Steigerung.

Dieser formale Entwicklungsgedanke in den Arien Bibers ist nun auch mit dem Problem des Ausdruckes seelischer Erlebnisse innig verknüpft. Ein Eindringen in die kontrapunktischen Einzelheiten der Arie zeigt die hochinteressante Tatsache, wie sehr Ausdruck und Inhalt miteinander in Widerstreit geraten können. Es erhebt sich nunmehr die Frage: Wie ist nur in dieser Enge einer nahezu erstarrten Form die Wiedergabe der verschiedensten Stimmungen möglich, auf welche Weise gelingt es dem Komponisten, sie der unermeßlich reichen Skala menschlichen Gefühlslebens anzugleichen? Den wechselvollen Stimmungen der einzelnen Personen, die bald von der dramatischen Handlung losgelöst, bald wieder aufs innigste mit ihrem Gefüge verbunden sind? Biber war ja kein Formalist, wie es der früher gegebene statistische Überblick vielleicht vermuten ließe, der den musikalischen Ausdruck in den Zwang symmetrischer Arienarchitektonik hineinzwingt. Freilich ist ihm der völlige Ausgleich von Inhalt und Form nicht immer gelungen; denn, wird er konventionell und maniriert, dann treten seine Formalismen mit erschreckender Deutlichkeit zutage. Aber jene Teile, die er mit seinem Herzblut geschrieben hat, wo echte aus dem Innersten kommende Töne erklingen, da offenbart er eine Tiefe des Gemütes, einen Reichtum inneren Lebens, durch die er zwar nicht zu den allergrößten Opernkomponisten der Geschichte zu zählen ist, jedoch auch auf diesem Gebiete Leistungen zeigt, die seinem Schaffen auf jenem der Instrumental- und Kirchenmusik jedenfalls ebenbürtig sind. Diese gleichmäßig vollendete Beherrschung der heterogensten Gebiete musikalischer Gestaltung ist es ja wohl auch, die das wahre Wesen des Schöpfertums ausmacht.

Der besprochenen Keimform einer Dacapo-Arie steht eine echte Dacapoform in der wunderschönen, als „Aria lamentevole" bezeichnete Arie der Giulia I, 4, S. 30 gegenüber. Hier sind auch in der Bc.-Begleitung die Imitationen mit der Gesangsstimme bemerkenswert (Beispiel 9). Die gleiche Anlage zeigt der größte Teil von den ungefähr 60 Arien des Werkes. Nur in einem einzigen Fall führt der Kontrast der Mittelpartie zu einer rein äußerlichen Verselbständigung, durch Taktwechsel angedeutet, obwohl kein melodischer oder tonartlicher Gegensatz erreicht wird, das ist in der Arie des Arminius I, 7, S. 41.

Diesen kunstmäßig geformten Arien, die Melodien nach dem Fortspinnungstypus gebaut, im einzelnen reich mit Melismen durchsetzt, steht eine kleine Gruppe von mehr volkstümlich gehaltenen Arien gegenüber, bei denen zunächst auffällt, daß jeder Textsilbe nur eine einzige Gesangsnote entspricht, wie z. B. in dem Auftrittslied Herchinos I, 10, S. 48 (Beispiel 10). Die heitere Melodie dieses Liedchens, die zuletzt eine elegische Wendung annimmt, scheint weniger auf den Text der ersten Strophe komponiert worden zu sein, in welcher sich Herchino über die erzwungenen Liebesbezeugungen beklagt, die er der alten Amme schuldet, sondern viel eher auf den der zweiten Strophe mit folgendem Text:

„Biancho crine . . . . a
non sivanti . . . . . b
d' invagir c
che le brine . . . . a
fan gl' amanti . . . . . b
ben svanir c
Sol dan strali al Dio d' amore . . . d
Giovinette . . . . . e
Vezzosette . . . e
ch'han nel crin biondo splendore . . d

Die Melodie der ersten bis dritten Zeile mit den Reimen abc entspricht genau jener der folgenden drei Verszeilen mit den analogen Reimworten. Diesen beiden „Stollen" in der Melodie folgt ein „Abgesang", der einen neuen Gedanken enthält und der echoartig mit einer kürzer werdenden Wiederholung schließt.

Eine andere Form zeigt das Liedchen Claudias, das mit dem für Bibers Melodieanfänge charakteristischen Quartensprung beginnt. III, 2, S. 113 (Beispiel 11.) Der Aufbau erfolgt hier streng nach dem Liedtypus[1]). Das hier wiedergegebene Ritornell zeigt den gleichen Aufbau; es kann ihm daher auch ohne weiteres der Text unterlegt werden, weil das Ritornell in diesem Fall ausnahmsweise die Melodie des vokalen Teiles nicht weiter verändert. Unmittelbar schließt hier auf der folgenden Seite der Partitur (Beispiel 12) wieder eine Ariette Herchinos an, die zu Beginn die gleiche einfache Melodie zeigt, aber nur zu bald wieder in die Melismatik der Kunstarie verfällt, also in ihrem Charakter unausgeglichen bleibt.

Mehr als die Unterscheidung von ein- und zweistrophigen Arien scheint die Hinzufügung oder Weglassung des Ritornells ein Kriterium für die Stellung zu sein, die der Komponist den einzelnen Arien geben wollte. Man kann sagen, daß, je höher die Arie steht, sei es in ihrem dramatischen Rang, sei es an musikalischem Ausdruck und kompositionstechnischer Ausgestaltung, um so eher sie auch mit einem Ritornell versehen ist. Nur Arien von mehr objektivem Gedankeninhalt, ohne innere Beziehungen zur dramatischen Handlung, mit gedankenleeren Phrasen, entbehren der instrumentalen Ergänzung

---

[1]) Die Nomenklaturen „Fortspinnungs- und Liedtypus" in dem Sinne, wie sie Fischer gebraucht („Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils"), Beiheft 3 der DdTÖ, S. 24f.

durch das Ritornell. Wir können also prinzipiell zu den Ritornellarien, gleichgültig ob sie ein oder zweistrophig sind, rechnen:

1. die an dramatisch wichtiger Stelle stehenden;

2. die ausdrucksreichen Arien, denen ein Textinhalt zugrunde liegt, der einer adäquaten Musik das Verweilen in einem Kreis von erlesenen Stimmungen ermöglicht. Sie sind auch psychologisch von höchstem Interesse, weil sie der Gefühlswelt des Komponisten ihrem Werden nach am nächsten stehen.

Zu den Arien ohne Ritornell sind als weitere Gruppen zu zählen:

3. Die Koloraturarien. Es ist in der venezianischen Opernschule eine bekannte Tatsache, daß die „Bravourarien musikalisch minder wertvoll sind", wie Riemann sagt[1]).

4. Konventionelle, musikalisch erfindungsarme Arien, ohne jede dramatische Stellung, auch in ihrem Gedanken- und Gefühlsinhalt vom Dichter vernachlässigt; der Komponist begnügt sich, ein musikalisches Äquivalent zu dieser textlichen Nichtigkeit zu schaffen.

Kurz sollen nun die bedeutendsten Repräsentanten dieser vier inhaltlich voneinander zu sondernden Ariengruppen überblickt werden, die aber doch in gewissen Beziehungen zu den zuerst ermittelten formalen Hauptunterscheidungen stehen.

Zu 1. Die Werke dieser Gruppe sind ausnahmslos der glücklichsten Erfindung des Komponisten entsprungen. Es sind zum größten Teil Arien, gesungen von dem Paar Arminius-Segesta. In bewunderungswürdiger Weise versteht es der Komponist, die beständigen Wiederholungen von Trennungsschmerz, Sehnsucht, Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung zu variieren. Dabei hält er sich formal von Experimenten frei, wählt konsequent immer nur die von ihm bevorzugte Hauptform der Arie und legt allen Ausdruck in ihre melodische Linie, steigert ihn noch durch eine auf Chromatik beruhende Harmonik, wobei er zudem die Bedeutung des musikalischen Satzes durch eine kunstvolle Kompositionstechnik hervorhebt: fugierte Stimmeneinsätze, imitatorische Durcharbeitung des ganzen Satzes fehlen fast nie. Durch die Ausgestaltung der Ritornelle, die dieser Gruppe von Arien immer folgen, wird die Wirkung des vokalen Teiles in neues, stellenweise auch helleres Licht gerückt. In diesen Ritornellen wußte dieser große Instrumentalkomponist, als der Biber längst bekannt ist, seine Begabung aufs Reichste zu entfalten. Darum erscheint auch nicht immer in den Arien die vokale Erfindung als das Primäre, sondern es macht öfters den Eindruck, als ob Biber das Ritornell wichtiger gewesen wäre und er die natürliche Übermacht der Singstimme nicht zulassen wollte, um dafür die Ausdrucksfähigkeit seiner Instrumentalmelodien, deren er sich wohl bewußt war, völlig auszunützen.

Diese Feststellung trifft das Wesen unseres Komponisten. Ihm steht die Instrumentalmelodie innerlich viel näher. Sie ist für ihn die eigentliche Sprache der Gefühle, während ihm die Vokalmelodie besser als Werkzeug des Dramatischen dient. Sein Werk zeigt aus diesem Grunde eine geradezu

[1]) Vgl. DdTB, Bd. XII², S. IX (Einleitung zu Steffanis ausgewählten Werken).

bewunderungswürdige Ausgeglichenheit dieser beiden grundverschiedenen, in der Opernentwicklung ständig wechselnden und im Gegensatz zueinander stehenden Auffassungen: Musik als realistisch-dramatische Sprache und Musik als kunstvolle, besonderen Gesetzen folgende Gestaltung seelischer Vorgänge. Er kennt auch nicht die durch einseitige Auffassung bedingten Extreme: höchstes dramatisches Pathos auf der einen, rein formale vokale Koloraturen auf der anderen Seite. Den vollendeten Ausgleich erreicht er, indem er die Koloratur auf ein Minimum beschränkt; eine Feststellung, die übrigens auch für seine Instrumentalmusik gilt[1]). Es läßt die Arienmelodik von einer instrumentalen Diktion beherrscht sein und stellt dem vokalen Teil die absolute Melodik des Instrumentalritornells gegenüber. Eine glückliche, vielseitige Begabung ermöglichte diese Vereinigung.

Als Beispiele seien angeführt:

Kerkerarie der Segesta, II, 11, S. 87 (Beispiel 13).

Man beachte hier, wie sehr der vokale Teil von Melismen überladen ist (hier ist nur der Anfang aufgenommen, da die Fortsetzung nichts Neues bietet) und wie abgeklärt dagegen das Ritornell wirkt.

Arie Caligulas, II, 1, S. 54 (Beispiel 14).

Hier ist das Ritornell aus dem Motiv des ersten Taktes der Arie gebildet und stellt ein einheitliches, in seiner Abgerundetheit geradezu vollendet wirkendes Bild vollkommener Schönheit dar. Man bemerkt auch hier in der Führung der Stimmen (als ein Beispiel für viele andere) das Überkreuzen der beiden Oberstimmen, die, sich gegenseitig ergänzend, erst die dominierende Melodie bilden. Die gleiche Feststellung macht E. Wellesz bei einer großen Zahl der in Wien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufgeführten Opern[2]). Es verdient aber auch festgestellt zu werden, daß diese sich verflechtende Stimmführung, die wohl als ein charakteristisches Merkmal der Barockmusik zu bezeichnen ist, in den Ritornellen jener wenigen Arien, die nach dem Liedtypus gebaut sind, jedoch fehlt (man vergleiche daraufhin Beispiel 11). Es ist als ein feiner Zug in der kompositionstechnischen Eigenart des Komponisten zu werten, daß er die barocke Architektonik der Kunstmusik von den einfachen volkstümlichen Gebilden fernzuhalten weiß. Aber das Suchen des Komponisten nach dem adäquaten Ausdruck des Textinhaltes beschränkt sich nicht allein auf die Gesamtanlage der Arie. Als echtes Kind seiner Zeit scheut er auch vor allzu peinlich genauen Wortillustrationen nicht zurück.

Zu einem schmerzlichen Aufschrei wird z. B. die Gesangsstimme, durch den ungewöhnlichen Dezimensprung realistisch malend, in der Arie der Segesta, III, 7, S. 130 (Beispiel 15).

H. Riemann[3]) spricht geringschätzig von diesem Verfahren; ob mit Berechtigung, könnte man an Hand dieses Beispiels bezweifeln. Ästhetische Er-

---

[1]) Vgl. Adler in der Einleitung, S. XVI zu Bd. V² der DdTÖ.
[2]) Vgl. Wellesz a. a. O., S. 30.
[3]) Handbuch der Musikgeschichte. 2. Aufl., Bd. II, 2, S. 393.

wägungen sollen immer hinter der absolut sicheren Wirkung wahrer Kunst zurücktreten.

Noch einige Beispiele aus den wenigen Duetten des Werkes. Ihre technische Anlage entspricht völlig der der Kammerduette jener Zeit, etwa denen Agostino Steffanis. Imitatorischer Stimmeneinsatz beginnt, jede Stimme entfaltet sich selbständig, um sich erst im Schlußteil zu gleichzeitigem Gesang zu steigern, dabei synchroner Textgleichheit sorgfältig aus dem Wege gehend. Auch werden niemals von Biber billige Sextenparallelen verwendet, wie man sie etwa bei einigen seiner Wiener Zeitgenossen beobachten kann. Den Höhepunkt des ganzen Werkes, sowohl in dramatischer als auch in musikalischer Beziehung bildet das Duett Segestas und Arminius', nachdem sich beide im Kerker gefunden haben. Echterem Gefühl hat der Komponist selten Ausdruck gegeben, als in den wenigen Einleitungstakten dieses Duettes, das geradezu das Bereich des Erhabenen streift; III, 7, S. 133 (Beispiel 16).

Daß dieses Duett, das freudiges Wiedersehen verherrlicht, in Moll steht, gibt gewiß zu denken.

Auch in der weiteren Entwicklung seiner Duette gelingen Biber wirkungsvolle Steigerungen, wie z. B. in den letzten der Duette Giulias und Neros, das dem abschließenden Sextett der drei Liebespaare unmittelbar vorangeht; III, 16, S. 156.

Zu 2. Diese Arien, zwar weniger inhaltsreich an dramatischem Leben, aber erfüllt von elegischen und idyllischen Stimmungen, die oft von der Haupthandlung völlig unabhängig sind, stehen den bisher besprochenen der ersten Gruppe gleichwertig gegenüber. Es ist für Biber besonders charakteristisch, daß er bereits mit dem Kopfmotiv der Gesangsmelodie mit aller Prägnanz den Inhalt der Arie vorausnimmt. So die trotz der Molltonart nicht getrübte Freude der Giulia; I, 2, S. 16 (Beispiel 17).

Eine heitere neckische Phrase von etwas oberflächlichem Charakter zeigt der Anfang eines Liedchens, das Nero singt: II, 3, S. 60 (Beispiel 18). Auch Claudia, deren Temperament heiterer gezeichnet ist, als das der Giulia, singt ein ähnliches fröhliches Lied, dessen Grundgedanke aus der Akkordbrechung einfach genug gewonnen worden ist; II, 9, S. 81 (Beispiel 19).

Das schönste Beispiel einer solchen von einheitlicher Stimmung idyllischen Charakters getragenen Arie ist die Arie Neros im Blumengarten; II, 13, S. 92 (Beispiel 20).

Eine Kette von Septimenvorhalten löst ein Schwelgen in der Anschauung der blühenden Natur aus. Es sind dies hier selbst bei Biber ziemlich fremdartig anmutende Akkordfolgen, und fast ist man versucht, hier an den Ausdruck eines gewissen Naturgefühls zu denken, das dem Künstler eigen war. Und man wäre als Forscher gerne versucht, über diesen individuellen Fall hinaus den Spuren jenes Gefühls nachzugehen und aufzuzeigen, wie die Natur allmählich in die Kunstmusik eindringt mit immer größer werdender Macht, bis zu ihrem Höhepunkt in der deutschen Romantik. Aber auch der individuelle Fall mag die Annahme gestatten, daß hier ein persönliches Bekenntnis des Komponisten enthüllt ist: seine Liebe zur Natur, wie sie sich

auch ganz äußerlich, sozusagen aktenmäßig, in den erwähnten Gesuchen an den Erzbischof von Salzburg um die Überlassung eines Gärtchens dokumentiert, in welchem er sich ungestört seinem Schaffen zu widmen gedachte.

Zu 3. In dieser Gruppe von Koloraturarien nehmen die Äußerlichkeiten in der Diktion zu. Der Komponist ordnet sich mehr den Forderungen der Konvention unter. Da sind es zunächst die charakteristischen „Devisen", die geradezu als das Motto dieser weniger wertvollen Arien anzusprechen sind. Hierher gehören auch die Arien mit ostinaten Bässen, die freilich mit dem die gleiche Form annehmenden „Lamento-Arien" der frühvenezianischen Oper nichts mehr zu tun haben; es sind ausnahmslos koloraturenreiche Arien, ohne innigere Beziehung zur dramatischen Handlung. Biber wendet übrigens in seiner Oper zweimal die Bezeichnung „Aria lamentevole" an. Auch in seinen Instrumentalwerken findet sie sich einmal: „Balletti lamentabili" à 4 voci 1670 (Kremsier).

Die Ostinatothemen entsprechen vollständig jenem der Passacaglia, die den Band der 16 Violinsonaten abschließt[1]), womit zugleich ein Zusammenhang des Biberschen Schaffens auf verschiedenen Gebieten angedeutet ist. Immer ist es das für das „Lamento" der venezianischen Oper charakteristische Motiv der vier Töne des fallenden Tetrachordes.

Zu diesen Ostinatoarien sind zu zählen:

1. Die schon erwähnte „Allarmi"-Arie des Germanicus (siehe Beispiel 6).

2. Eine Arie Giulias: „Resterei dolce speranza": II, 6, S. 86, mit dem ostinaten Baßmotiv (Beispiel 21).

3. Segestas Arie von der Sonnenblume: III, 1, S. 110 (Beispiel 22).

4. Die Arie der Giulia III, 3, S. 117, mit der sonderbaren zappelnden Bewegung im Baß, der ebenfalls das Tetrachord zugrunde liegt (Beispiel 23). Bis auf eine in der Mitte gelegene Modulation nach G-dur beherrscht dieses zwei Takte umfassende Motiv die ganze Arie nebst dem Ritornell. Aber niemals gelingt es dem Komponisten, aus diesem künstlichen Gebilde den Geist der Trockenheit zu verscheuchen. Es bleiben immer ausgeklügelte Arien, deren Formung weder dramatisch noch inhaltlich irgendwie gerechtfertigt wäre; man könnte höchstens bei der konsequenten „Sonnenblume" eine Berechtigung für den starren Baß finden. Wie unvergleichlich lebendiger und vielfältiger ausgearbeitet ist im Gegensatz zu diesen Vokalpassacaglien das angeführte Abschlußstück des Zyklus der Violinsonaten von der gleichen Form.

Verwandt mit den fast ostinaten Arien sind die ziemlich häufigen Fälle von „gehenden Bässen" mit streng beibehaltenen rhythmischen Motiven, die meist zur Singstimme komplementär geführt werden. Weitere Beispiele erübrigen sich hier, weil alle Vertreter dieser Gruppe nach dem gleichen Schema gebaut sind, eröffnet von „Devisen", in der Melodik der Singstimme leer, die meist nur von Akkordbrechungen abgeleitet ist. In der Begleitung wird jeder kontrapunktischen Kunst aus dem Wege gegangen; sie beschränkt sich

---

[1]) DdTÖ. Bd. XII².

meist auf rollende Tonumspielungen der Hauptnoten. Aber sonst kein Gedanke, weil er schon der Dichtung fehlt.

Zu 4. Diese letzte Gruppe verzichtet auf jede Vielseitigkeit der Formgebung, die in den früheren Gruppen zutage trat. Es bildet sich hier eine Schablone heraus, die allerdings nichts Neues für unsere Untersuchung bietet; es ist die zweistrophige Arie ohne Ritornell; sie erscheint im dritten Akt mit besonderer Häufigkeit. Dabei hat der Text mit der Handlung nichts zu tun. Was wollte auch die Musik mit Texten dieser Art anfangen, wie etwa folgendem:

„Facil cosa è l' adorare
con costanza una affabile beltà."

und ähnlichen allgemeinen Betrachtungen, moralischen Sentenzen und Lobsprüchen auf edle Charaktereigenschaften.

Eine Erscheinung macht sich gerade bei dieser Art von Arien geltend, der, weil sie einen kleinen Einblick in die Psychologie des Schaffens gewährt, kurz Erwähnung getan werden soll: es ist in der Gestaltung der Arie die Tendenz zur Gruppenbildung, d. h. die verschiedenen Formen der Arie sind nicht auf das ganze Werk gleichmäßig verteilt, sondern die Vertreter jeder Gattung sammeln sich in dichten Gruppen nacheinander an. So z. B. im zweiten Akt die schon erwähnten zweistrophigen Ritornellarien, im dritten die zweistrophigen Arien, ohne Ritornell. Diese Tatsache beweist zudem, daß der Komponist nicht von vornherein planmäßig die Formen abwägend und verteilend gearbeitet hat, wie etwa ein erfahrener Routinier, sondern auf Grund des Textinhaltes sich im Verlaufe der Arbeit die jeweils entsprechendste Arienform erst zurechtlegt und sie gleichsam zunächst auf Grund eines Experimentes entwickelt, ausgestaltet und zuletzt, nachdem sie zur starren Schablone geworden, längere Strecken hindurch anwendet. Wir können deshalb nur um so mehr bedauern, daß wir außer dem vorliegenden kein anderes Opernwerk Bibers besitzen. Die Statistik beweist hier, daß der erste Akt von der Gattung der zweistrophigen Arie ohne Ritornell nur vier weit auseinanderliegende zeigt, welche Form zum erstenmal, gleichsam als Experiment, in dem bereits besprochenen Strophenlied Giulias und Neros vorkommt. Im II. Akt sind es nur zwei Fälle, im III. Akt dagegen sieben nahe aneinanderliegende. Diese Tatsache beweist, daß Bibers Schaffen, wenn es sich auch wie in diesen zuletzt besprochenen Gruppen stellenweise in Niederungen bewegt, kein schablonenhaftes ist, sondern ein organisches: immer lebendige Bewegung zu neuen Gestalten, trotz aller Fesseln eines mangelhaften Textes.

Noch sind die Beziehungen von Taktart und Tonart zu den einzelnen Arien kurz zu streifen.

Was die Taktarten betrifft, so wäre die Verteilung von geraden und ungeraden Takten auf die einzelnen Ariengruppen nachzuweisen. Besonders fällt bei den Taktvorzeichen die große Verschiedenartigkeit der ungeraden Taktarten auf, es sind nicht weniger als sieben verschiedene Vorzeichen, nämlich 3, $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$ $^6/_4$, , $^6/_8$, $^{12}/_8$.

Dagegen beschränkt sich der gerade Takt auf die einzige Hauptform des C.

Wenn auch die Zahl der Arien in beide Taktarten so ziemlich gleichmäßig verteilt ist, so überwiegt bei den dramatischen Arien doch bedeutend der 3-Takt. Die Bevorzugung dieser Takt entspricht ganz den uns bekannten Werken der venezianischen Opernschule. Schon H. Kretzschmar rühmt bei Cavalli und Cesti „die elegischen, innigen, oft schwermütigen Melodien im $^3/_2$-Takt, welche häufig den musikalischen Mittelpunkt der Liebesszenen und anderer Hauptpartien im Drama bilden“[1]).

Der $^4/_4$-Takt dagegen ist mehr an die Arien der dritten und vierten Gruppe und an ihre banal-konventionelle Art geknüpft. Ein weiteres Eindringen in den Inhalt ermöglicht diese Hauptunterscheidung der Taktarten jedoch nicht, sie läßt höchstens noch einen Hinweis auf den Zusammenhang mit den gleichzeitigen Tanzformen der Kunstmusik zu. Nur Courante und Gigue sind deutlich vertreten. Erstere in einer Arie Caligulas: II, 1, S. 53; eine Gigue im Ritornell einer Arie Giulias: II, 2, S. 57 (Beispiel 24), die übrigens inhaltlich ernsten Charakter hat. Hier ist als Taktvorzeichen der $^{12}/_8$ Takt angewendet, so wie wir ihn auch bei dem Wiener Schmeltzer, der Bibers Lehrer gewesen sein dürfte, vorfinden.

Wesentlichere Beziehungen zum Inhalt zeigt dagegen die Verwendung der Tonarten. Es soll hier zunächst nur von den tatsächlichen Tonarten gesprochen werden, unbekümmert um die scheinbare Vorzeichnung.

Die Durarien überwiegen an Zahl die Mollarien um das Doppelte. Grenzen der Durtonarten sind: Es-dur und A-dur; in den Instrumentalwerken, wie G. Adler bei den Violinsonaten zeigt, B-dur bis E-dur[2]), also in der Oper um eine Quint tiefer reichend. An Molltonarten verwendet Biber in der Oper: h-moll und f-moll als Grenzen, in den Instrumentalwerken dagegen nur bis e-moll und c-moll, also nach oben und unten zu um eine Quint eingeengter. Dies ist zugleich ein Beweis dafür, wie der Komponist in der Oper im Dienste des dramatischen Ausdruckes möglichst viele Tonarten des Mollgeschlechtes heranzieht.

Es entspricht auch völlig dem Gange der Handlung, wenn die Zahl der Arien in Moll von Akt zu Akt geringer wird, die der Arien in Dur dagegen steigt. Das Bild ist folgendes:

Dur, Soloarien: 7 + 14 + 13 Ensembles: 0 + 0 + 5
Moll, „ 8 + 5 + 4 „ 1 + 0 + 2.

Die Verteilung der Tonarten ist nun derart, daß in der Mitte des Tonartenkreises, wie ihn Biber benützt, nicht auch die zahlreichsten Arien stehen — das wäre also in den Durtonarten C-dur, bei der Verteilung: Es-B-F-**C**-G-D-A —, sondern verschoben mit G-dur als bevorzugter Tonart. Bezeichnen wir letztere in folgendem mit dem etwas antiquierten, aber doch deutlichen und kurzen Ausdruck „Favorittonart“. Für den Mollkreis erscheint D-moll als die zentral gelegene Tonart, und zwar für den Kreis: f-c-g-**d**-a-e-h, die Favorit-

[1]) a. a. O., S. 26f.
[2]) Vgl. Einleitung zu Bd. V² der DdTÖ, S. XV.

tonart ist jedoch e-moll, also in beiden Klanggeschlechtern nach den Kreuztonarten zu verschoben.

Die sonderbare Tatsache, daß Dur und Moll nicht immer an jene Affekte gebunden sind, wie wir sie heute annehmen, wurde schon in einem Fall erwähnt. Es genüge der Hinweis auf das Wiedererkennungsduett des Paares Segesta-Arminius, das in c-moll den Beginn ihres neuen Glückes verkündet, und die letzte Arie der Segesta im Kerker in Es-dur, welche den Höhepunkt ihrer Verzweiflung ausdrückt (s. Beispiele 15 und 16). Dieser jähe Umschlag der Stimmungen, zuerst das verzweifelte Dur, sodann das freudige Moll der Erfüllung, stehen fast unmittelbar hintereinander, nur durch ein längeres monotones Rezitativ der beiden getrennt. Diese Scheidung ist also eine mehr äußerliche, denn infolge der Erfindungsarmut des Seccos besteht sie eigentlich gar nicht und lenkt den Zuhörer durch keine neuen Eindrücke von den beiden hochwertigen musikalischen Teilen ab. Auch hier eröffnet sich der wissenschaftlichen Forschung ein noch unbebautes Neuland: der psychologische Charakter der Tonarten im Wandel der Zeiten. Bei dieser Gelegenheit sei auch folgende Ansicht ausgesprochen: In den beiden angeführten Fällen steht die Melodie höher als die Tonalität. Sollte hier nicht noch ein Rest von jener überwältigenden Kraft der rein-melodischen Linie erhalten geblieben sein, die sich im Mittelalter in den wundervollen Schöpfungen des gregorianischen Chorals, ohne jede Begleitung, ohne spezifischen Dur- und Mollcharakter gleichfalls durchzusetzen wußte?

Freilich dürfen diese beiden Einzelfälle nicht zu der Annahme verleiten, daß unserem Komponisten die Tonarten von nur geringer Bedeutung waren. Wir werden nämlich, sobald wir einen Schritt weitergehen, nur die Tonarten in Beziehung setzen zu den einzelnen Personen, Szenen und Bildern, eine geradezu bewunderungswürdige, höhere Gesetzmäßigkeit erkennen dürfen, die eben nur aus der Bedeutung zu erklären ist, die der Komponist den einzelnen Tonarten zuerkennt. Zunächst sei für die Personen die Varietät ihrer Arientonarten und ihre Favorittonart festgestellt.

Das Gesetz, nach welchem in einer Oper die Tonarten in Verwendung treten, läßt sich, wenn man von psychologischen Erwägungen ausgeht, ungefähr wie folgt formulieren: Je geringer eine Person an der dramatischen Handlung beteiligt ist, um so einheitlicher sind die Tonarten ihrer Arien gewählt, je intensiver die Person beteiligt ist, um so mehr Abwechslung tritt im Gebrauch der Tonarten zutage, wobei noch zu bemerken ist, daß mit der Zunahme des Affektes im allgemeinen die Entfernung von der Ausgangstonart im Quintenzirkel zunimmt. Biber hält sich mit größter Präzision, wenn auch unbewußt, an diese Gesetzmäßigkeit.

So kommt z. B. den Arien der Nebenpersonen durchwegs Durcharakter zu. Climmia: 2mal G, C, D. Herchino: 2mal C, F. Germanicus: C (Allarmi-Arie). Vitellius: G (Waffenspielarie). Auf die Personen der eigentlichen politischen Staatshandlung, auf den weisen gütigen Regenten und seinen plumpen, bösartigen Gegenspieler, entfällt je eine heitere und eine ernste Arie; Tiberius B-dur und e-moll. Sejan: G-dur und d-moll.

Es bleiben somit noch die sechs Hauptpersonen, die drei Liebespaare bilden und die zuletzt mit einem Sextett die Handlung abschließen. Segesta: Ihre schwermütigen Arien bilden im II. Akt ein prächtiges Triptychon der Molltonarten in h — e — g. Ihre beiden Durarien bewahren gleichfalls ernsten Charakter, wie die mit ostinatem Baß (s. Beispiel 22) und die in Es-dur (s. Beispiel 15). Arminius: Ihm ist die einzige A-dur- und g-moll-Arie der Oper zugewiesen. Mit diesen weiten Grenzen wird die Skala seiner Affekte umschlossen und dies um so deutlicher, als er, obwohl Hauptperson im ganzen, nur drei Soloarien zu singen hat: in g-moll, e-moll und A-dur.

Giulia ist die Hauptsolistin der Oper. Ihre Arien stehen am Anfang des Werkes in Moll, um sich dann mit dem Klarerwerden der Handlung immer mehr auf die Tonarten F-, C-, G-dur zu konzentrieren. Das gleiche gilt für Caligula. Bei Claudia und Nero überwiegen, ihrem heiteren oberflächlichen Charakter entsprechend, die Durtonarten vom Beginn des Werkes an. Es ist eine geschickte Charakterzeichnung des Dichters wie des Komponisten, daß in jedem der beiden höfischen Liebespaare je eine schwerblütige und je eine oberflächliche Person verschiedenen Geschlechts gezeichnet ist.

Auch innerhalb der Szenen sind gewisse tonale Annäherungen festzustellen. So besteht z. B. in zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Arien derselben Szene eine gewisse melodische Ähnlichkeit, die durch die Wahl gleicher Tonarten noch verstärkt wird (vgl. Beispiel 18 und 19).

Engste Tonartenbeziehungen halten die drei Arien der 2. Szene des ersten Aktes zusammen:

Giulia: „Di gioa amabile" (Arie a-moll).
„Veni dunque" (Arie e-moll).
Claudia: „Lusinghiera nel cor" (Arie a-moll).

Noch auffallender werden diese Bindungen im dritten Akt: Es folgen hier hintereinander Arien mit den Tonarten: C — F — F — F — F — c in der ersten und zweiten Szene, die übrigens von einem Dekorationswechsel getrennt sind. Dabei haben, und das ist kompositionstechnisch sehr beachtenswert, die drei F-dur-Arien der zweiten Szene voneinander verschiedene Formen, so daß der Komponist auf diese Weise jeder Monotonie aus dem Wege gehen konnte:

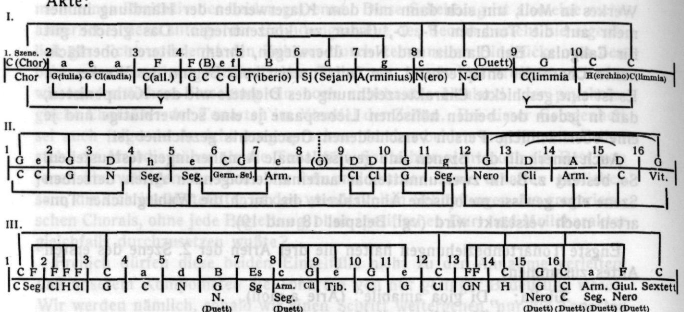
I, S. 113 (Beispiel 11): Liedtypus, zweistrophig, mit Ritornell.
II, S. 115 (Beispiel 12): Liedtypus, zweistrophig, ohne Ritornell.
III, S. 116: Fortspinnungstypus, zweistrophig, ohne Ritornell.

In Szene 13 des III. Aktes singen Giulia und Nero je eine Arie in F-dur in jener Szene, in der sie sich endgültig versöhnen. Die 16. Szene enthält dann ihr Schlußduett, das die beiden gleichfalls in ihrer Favorittonart F-dur vereinigt.

Glücklich ist das Schlußsextett der drei Liebespaare in C-dur, also auch tonal symmetrisch zum Einleitungschor gehalten, durch verwandte Tonarten vorbereitend umschrieben, in welchen die drei Einzelduette der Liebespaare stehen, und zwar folgen unmittelbar aufeinander:

C-dur: Claudia-Caligula (in ihrer Favorittonart),
a-moll: Arminius-Segesta (wieder in Moll, wie der größte Teil ihrer Rollen),
F-dur: Giulia-Nero (in ihrer Favorittonart),
C-dur: Sextett.

Noch verblüffendere tonartliche Gesetzmäßigkeiten treten zutage, wenn wir die ganzen Akte überblicken. Wenden wir das Verfahren, das Steglich[1]) bei Untersuchungen der Händelschen Opern angewendet hat, auch bei dieser vorhändelschen Oper an, so ergibt sich zunächst folgendes Schema der drei Akte:



Man kann Steglich nur beipflichten, wenn er nur die Arie in den Kreis seiner Betrachtungen zieht. Auch bei Biber sind die Rezitative nichts anderes, als tonale Verbindungsstücke zwischen den Arien.

Aus diesem Schema treten schon einige tonale Symmetrien deutlich hervor. Jeder Akt für sich genommen, zeigt tonartlich ein viel geschlosseneres Bild als etwa die Opernakte Händels; jeder Akt beginnt und schließt in derselben Tonart. Der erste in C-dur, der zweite in G-dur, der dritte wieder in C-dur, sie bieten also eine streng symmetrische Anlage, als Ganzes betrachtet, mit Dominantwirkung des Mittelaktes. Dabei dominieren aber auch innerhalb der Akte diese Anfangs- und Endtonarten ganz bedeutend. Im ersten Akt dreimal C-dur und die c-moll-Arie und das c-moll-Duett, im zweiten Akt 6 G-dur- und eine g-moll-Arie von insgesamt 18 Arien, im dritten Akt 6 C-dur- und c-moll-Arien von insgesamt 24 Arien.

Die Tonartenbeziehungen der Arien untereinander sind ungemein feste: durchwegs herrscht Dominant- oder Mediantenverhältnis vor, daran ändert auch der Bild- und Szenenwechsel nichts. Das Tonartenverhältnis der aufeinanderfolgenden Arien ist exakt folgendes: Tonartlich gleich 8 Fälle, Va-

[1]) ZfMw., Jahrg. III, S. 524 und in Adlers Handbuch der Musikgeschichte: „Händels Opern" von R. Steglich, S. 592f.

riantenwechsel 2mal, Oberdominant 12mal, Unterdominant 15mal, Obermediante 7mal, Untermediante 14mal. Es überwiegen die Schritte nach abwärts, sowohl im Dominant- als auch im Mediantenverhältnis. Mithin ergibt sich ein festes Gefüge der Arien, unabhängig von den dazwischen liegenden Rezitativen und dem Bilderwechsel, so daß also die Beobachtung Steglichs bei Händel schon für zwei bis drei Dezennien früher gilt; er sagt: „Wie jede Arie das Bleibende (Typische) einer Gemütserregung aus der im Rezitativ vorgetragenen Handlung heraushebt, so hebt das Gefüge der Arien das Bleibende des Gesamtablaufes empor zu reiner musikalischer Anschauung." Besonders hervorzuheben ist in Bibers Oper im I. Akt die „Spitzenwirkung", um bei der Terminologie Steglichs zu bleiben, der drei Arien: Tiberius, Sejan und Arminius in B-dur, d-moll und g-moll, also von der Haupttonart des Aktes um Dominante und Ganzton entfernt. Im II. Akt ist der fünfmalige Bildwechsel in der Tonalität der Arien deutlich ausgeprägt, die beiden Kerkerarien stehen durch ihre Molltonart deutlich von den übrigen, im sonnigen Blumengarten spielenden Bildern ab. Auch hier die Beziehung h — e — g, analog zu dem B — d — g des ersten Aktes. Ebenso sind die anderen drei Bilder in sich abgerundet; das erste: G — e — G — D, wobei G-dur als Haupttonart des Aktes mit seiner Dominant- und Paralleltonart erscheint. Analog in der Schlußszene (5. Bild), Szene 12—16 umfassend, gleichfalls vollste Symmetrie. Dominante und Wechseldominante der Grundtonart auf 5 Arien verteilt, streng symmetrisch A-dur in der Mitte. In der Mittelszene ragt dagegen wieder als „Spitze" des ganzen Aktes die große Arie des Arminius in e-moll hervor.

Im III. Akt kommen vier Bilder, davon zwei Kerkerszenen, die zweite das Erkennen des Liebespaares enthaltend mit Es-dur und c-moll, diese beiden besonders seltenen Tonarten der Oper. In der Mitte desselben Aktes steht wieder ein großes symmetrisches Gebilde: c — G — e — G — C von zweimal G-dur beherrscht, mit der Hinwendung zur Haupt- und Schlußtonart dieses Aktes zu C-dur. Der tonartlichen Geschlossenheit des Anfanges, 1.—3. Szene, mit 6 Arien nur in C- und F-dur entsprechen der streng tonal geformte Schluß und die ganze zweite Akthälfte mit Ober-, Unterdominante und Parallele der Grundtonart.

In der tonartlichen Vereinheitlichung der Akte geht demnach Biber weiter als Händel. Auch bei Biber tritt eine planvolle Architektonik der ganzen Anlage zutage, die einzelnen Arien wirken mehr durch die tonale Verknüpfung mit ihrer Gesamtheit. Sie wirken einzeln genau so, wie die verschiedenen Sätze seiner zyklischen Instrumentalwerke. Das tonale Gefüge greift aber auch über ganze Szenen und bleibt nicht so sehr an den einzelnen Personen haften. Der Komponist stellt somit das Musikalische deutlicher über das Dramatische, als etwa Händel. Wie sehr dieses Ariengefüge dem Geist der Zeit entspricht, dem das Werk entstammt, möge ein Zeugnis aus einem benachbarten Wissensgebiet dartun. Uneingeschränkt gilt auch für Bibers Oper das, was Wölfflin über die Kunst dieser Epoche sagt[1]): „Der Barock rechnet grund-

[1]) S. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 3. Aufl. 1918, S. 164.

sätzlich nicht mehr mit einer Vielheit selbständiger Teile, die harmonisch zusammengreifen, sondern mit einer absoluten Einheit, in der der einzelne Teil seine Sonderkraft verloren hat." Überblickt man die Gestaltung der Arie in unserer Oper, so gelangt man zu folgendem Ergebnis:

Bei einem starren Festhalten an dem Grundtypus der ein- und zweistrophigen Arie mit und ohne Ritornell ist doch inhaltlich ein überraschender Reichtum an Stimmungen, Charakteren, dramatischer Spannung erreicht. Form und Inhalt stehen in einer bemerkenswerten Beziehung. Nur durch den beständig wechselnden Inhalt werden die unverändert verwendeten Formtypen nicht monoton. Tiefgreifendstem Inhalt dramatischer oder lyrischer Natur entspricht vollendetste, kunstgemäßeste Form. Konventionelle Arien ohne Inhalt lassen auch die Form konventionell werden, überladen sie mit antiquiertem Formelkram. Aus solchen Gründen ergibt die Betrachtung der Arie durch die erkannte doppelte Wechselbeziehung von Inhalt und Form genug des Aufschlußreichen über die Individualität Bibers als Opernkomponisten. Darüber hinausgehend zu allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhängen ist jedoch seine Stellung von geringerer Bedeutung, wie ein Vergleich mit seinen unmittelbaren Vorgängern und seinem Zeitgenossen auf deutschem Boden beweist. Zu der Zeit, als Biber diese einzige erhalten gebliebene Oper schrieb, konnte seine Arienform bereits als überwunden gelten. Das Jahr 1687 ist ja gerade opernbibliographisch als ein besonders fruchtbares zu bezeichnen, zumal aus diesem zwei sehr bedeutende Werke im Neudruck wieder allgemein zugänglich gemacht worden sind[1]). Die Dacapoform ist in dem so nahe gelegenen München durch Agostino Steffani in seinem „Alarico" bereits vollständig ausgebildet, während Biber zur gleichen Zeit nur jene Keimformen verwendet, wie sie schon seine zeitlichen Vorgänger Cavalli und Cesti kennen. Die auffallendsten stilistischen Beziehungen überhaupt bestehen besonders im Hinblick auf die Arienform mit dem zuletzt genannten Komponisten. Über Bibers Lehrzeit, die jedenfalls 1667 abgeschlossen war, denn in diesem Jahre finden wir ihn bereits am Kremsierer Hof in Stellung, ist nichts Bestimmtes bekannt[2]). Vermutlich lernte er aber in Wien bei Schmeltzer und hatte auch Gelegenheit, Cestis Werke zu hören, der damals im Zenith seines Ruhmes stand. Die 1663 aufgeführte Oper „La Dori" weist die gleiche Arienform auf, zeigt manche schöne idyllische Stimmung und enthält Teile aus der Buffosphäre und Elemente der Volksmusik; auch der Schluß wird durch ein Sextett gebildet. Ja sogar die Fabel[3]) erinnert lebhaft an jene Bibersche Arminiusoper, denn sie enthält die Geschichte einer Königstochter, die als Sklavin am Hofe ihrer Feinde leben muß. Ihr Gatte befreit sie, indem er unter falschem Namen und als Frau verkleidet sich Zutritt verschafft. Während also der Textvergleich nach München geführt hat und gewisse analoge Situationen mit dem „Alarico" Steffani-Terzagos aufwies, so konnten wir hier

[1]) DdT, Bd. 55: Pallavacinis „Gerusalemme liberate" (1687) und DdTB., Bd. XI[2]: Steffanis, „Alarico" (1687).

[2]) Über Bibers Studiengang s. H. J. Moser: Geschichte der deutschen Musik. 2. und 3. Aufl., II. Bd., 1. Halbbd., S. 114.

[3]) Vgl. Kretzschmar a. a. O., S. 12.

auf dem Wege musikstilistischen Vergleiches eine Beziehung zu Cesti erkennen. Diese Jugenderinnerung des textlichen Grundgerüstes wird Biber vielleicht veranlaßt haben, auf die Wahl des Stoffes einen gewissen Einfluß zu nehmen, denn sonst war ihm dies ja gar nicht möglich. Er schrieb insgesamt nur zwei Opern für das Hoftheater, außer diesen aber nur die Musik zu den Schuldramen, deren Inhalt durch Tradition und durch die Wahl des als „Comicus" fungierenden Universitätsprofessors gegeben war.

Biber blieb also auch weiterhin in der musikalischen Form unter dem Einflusse der in Wien wirkenden Meister Cesti und Draghi. Letzteren, seinen Nachfolger, dürfte er bei einer seiner späteren Reisen an den kaiserlichen Hof kennengelernt haben. So ist aus seinem Adelsgesuch ein Aufenthalt in Laxenburg im Jahre 1677 bezeugt. Weitere Fortschritte über dieses Jahr hinaus, macht er, soweit es die Ausgestaltung der Arie betrifft, nicht mehr mit. Einmal losgelöst von dem großen Musikzentrum Wien bleibt Biber bis an sein Lebensende der Komponist des kleinen Fürstenhofes, ohne Fühlung zu nehmen mit den großen musikalischen Ereignissen seiner Zeit. Sogar das nahe München, das er besuchte und mit dem ein reger Austausch kultureller Güter bestanden hat, beeinflußt ihn weiter nicht. Aber auch in der schon veralteten Form leistet er Großes, er verliert sich niemals in formal-zwecklose Experimente, deren Ergebnisse ja doch nur auf den winzigen Wirkungskreis seines Hofes beschränkt geblieben wären, sondern Biber bleibt immer der echte Musiker, der die innerste Sprache seiner Gefühle auch in der schablonenhaften, traditionellen Form, wie er sie in seiner Jugend gelernt, Ausdruck gibt.

Das Accompagnato und Arioso

Solche im Deklamatorischen arios gehältene, in der instrumentalen Begleitung von jener des Seccorezitatives durch größere Beweglichkeit und motivische Kleinarbeit ausgezeichnete Partien durchsetzen im I. und II. Akt vielfach das Rezitativ. Die Auswahl der so behandelten Textstellen blieb im Gegensatz zu den Arien, die durch das Metrum von vorneherein bestimmt waren, Sache des Komponisten, und es ist uns damit gewissermaßen ein Prüfstein für seine dramatische Begabung in die Hand gegeben, was sich übrigens für alle Opernkomponisten dieser Epoche der scharfen Trennung von Arie, Accompagnato und Secco behaupten läßt.

Während wir aber in den beiden ersten Akten den Komponisten in der Wahl dieser Stellen sehr sorgsam zu Werke gehen sehen, vermissen wir gerade im dramatischen dritten Akt mit seiner Wiedererkennungsszene, die den Höhepunkt des Dramas bildet, in der Flucht und Gefangennahme des Liebespaares, den Versöhnungs- und Wiedervereinigungsduetten jedes accompagnato-ähnliche Gebilde. War er zuerst auf die dramatische Wirkung der mehr lyrisch gehaltenen ersten zwei Akte bedacht, so läßt er sich zuletzt nur mehr von dem schon öfter erwähnten Zweck leiten: bei dieser großen Anzahl von Arien und den endlosen Rezitativen möglichst bald fertig zu werden. Auf diese Weise entstand die zweistrophige Arie ohne Ritornell, entfiel das Accompagnato

Hand in Hand mit der immer nachlässiger und flüchtiger werdenden Diktion.

Diese Mischgebilde zwischen Rezitativ und Arie zerfallen stilistisch in vier Gruppen wie folgt:

1. Durch instrumentale Zwischenspiele vom Seccorezitativ getrennte Partien, deklamatorisch dem Tonfall des Seccorezitatives gleich, jedoch durch „Adagio"-Vorschreibung auf ein pathetisches Niveau gehoben. Ein Beispiel gibt gleich das erste Accompagnato des Werkes, I, Szene 2, S. 20, im Gespräch der beiden Rivalinnen Giulia und Claudia, trefflich zu den Worten passend:

„Oh Dio con questi accenti
Tu m' accresci i tormenti."

Es gehen zwei Takte als instrumentales Zwischenspiel voraus, wie es sonst in den Seccorezitativen nicht vorkommt.

2. Im Seccorezitativ eingeschobene Partien von arienhaftem Charakter, so daß ariettenartige Gebilde entstehen, wie ein schon früher angeführtes Beispiel zeigt (s. Beipiel 1). Dabei ist die instrumentale Begleitung, wenn auch nur auf den Bc. beschränkt, wie in der Arie motivisch zur Führung der Gesangsstimme in Beziehung gebracht. Geschickt wird auch eine Steigerung vom Rezitativ zur Arie hin erreicht, indem I, Szene 7, S. 40, Monolog des Arminius, das Secco zuerst in dieses arienhafte Gebilde, ganz mit der Begleittechnik der Arie ausgestattet, übergeht (s. Beispiel 25), wonach ein kurzes Secco von nur drei Takten zu einer Vollarie als letzter Steigerung führt. Auch steht vor den beiden motivisch zusammenhängenden Teilen: Arie und Duett im I. Akt, Szene 8 (vgl. Beispiel 3 und 4) noch eine motivisch ähnliche Ariette S. 43 (s. Beispiel 26), so daß also hier eine deutliche Vereinheitlichung dieser großen Szene angebahnt ist.

3. Arios gehaltene Vokalpartien mit rein harmonischer Begleitung sind selten. Anzuführen wäre hier die fingierte Sterbeszene des Hofnarren Herchino I, Szene 10, S. 51 (Beispiel 27). Hier verdient auch jene merkwürdige Stelle Erwähnung, die nun folgt. Nach den Worten der verliebten Amme: „Io voglio cercar di richiamar lo in vita" folgt ein 12 Takte umfassendes instrumentales Zwischenspiel, für dieses Werk also außerordentlich lang, mit einem marschartigen Thema. Dabei steht in der Partitur von Bibers Hand mit jener flüchtigen Schrift geschrieben, die wir aus seinen Gesuchen an den Landesfürsten kennen: „Der grimmige Tod", während im Widerspruch dazu oberhalb des Notensystems mit kalligraphischem Duktus die Worte stehen: „Gli ritornan le forze"

4. Gibt es noch koloraturmäßige Partien mit lebendiger Begleitung, welche selten vereinzelt stehen, sondern meist unmittelbar den Arien vorangehen und sie vorbereiten. Diese Fälle sind besonders häufig im konzertmäßigen zweiten Akt mit seinen zahlreichen Bravourarien, so z. B. vor Vitellius' Kampfarie, II, Szene 6, S. 104.

Auch beim Accompagnato ist zu bemerken, daß diese vier Arten von arienhaften Zwischengebilden immer nur gruppenweise auftreten, stets in geschlos-

sener Folge nacheinander, um dann durch die nächste Gruppe abgelöst zu werden, eine Erscheinung, die wir auch bei der Arie andeutungsweise sehen konnten, hier aber ist sie viel deutlicher und zeigt, daß der Komponist nicht nach einem vorgefaßten Plan gearbeitet hat, sondern gerade beim Accompagnato, wo es sich um eine Belebung des Dramatischen handelt, experimentierend neue Gebilde erschloß, sie erfand, ausbildete und wieder verwarf, um wieder neuen Raum zu geben. Im Gegensatz zum routinierten Künstler arbeitet er nicht nach einer übernommenen Schablone, die veraltete Formen unbekümmert um die innere Notwendigkeit unverändert immer wiederkehren läßt, wie wir es etwa bei den Vertretern der neapolitanischen Opernschule sehen, mit ihrer starren Arienform und dem strengen Accompagnato z. B. Hasses.

Das Seccorezitativ

Im Bereich dieser Form ist Bibers Leistung unbedeutend, wiewohl seine Instrumentalrezitative mehr erwarten ließen[1]). Nur in seltenen Fällen gelingt es ihm, die einzelnen Personen zu charakterisieren. Es bleibt ihm auch versagt, die dramatische Steigerung auf das Rezitativ zu übertragen. Die Belebungen, die er im ersten Akt durch Accompagnatostellen erreicht hat, fehlen im dritten Akt vollständig. In gleichmäßigem, stereotypem Seccotonfall verläuft sogar eine Szene, wie das Wiedererkennen der getrennt gewesenen Gatten im Kerker. Ständig herrscht der $^4/_4$-Takt, die Phrasenenden werden durch Kadenzen abgeschlossen, die fast durchwegs zum Typus erstarrt sind und von den gleichen Formen dieser Zeit in Nichts abweichen, der Tonartenkreis beschränkt sich mehr auf die der Ausgangstonart zunächstliegenden Tonarten.

Die einzige Belebung rufen Koloraturen hervor, die namentlich am Schluß der Rede der einzelnen Personen eingefügt sind und dabei gewisse wichtige Worte besonders unterstreichen oder eine mehr psychologische Verbindung mit den nachfolgenden Arien herstellen. Aber auch ihnen gelingt es nicht, die Monotonie weiter Strecken zu überdecken.

Gering sind die Belebungen in der Begleitung des Seccorezitativs: der Bc. bleibt meist auf halbe und ganze Noten beschränkt und zeigt selten raschere Harmoniewechsel.

In der festlichen ersten Szene des ersten Aktes, der den Triumphzug des Germanicus enthält, ist das Wort „Vincitor" seiner Bedeutung wegen auch vom Baß imitatorisch aufgenommen; übrigens der einzige Fall, in der solche Behandlung des Bc. ausgeschrieben ist.

Die oben erwähnten Wortkoloraturen, die meist rein naturalistische Wortillustrationen darstellen, „Wortkleinmalereien" nennt sie H. Riemann etwas geringschätzig, beschränken sich auf das einzelne Textwort, unbekümmert um dessen logischen Zusammenhang und verändern auch die Bc.-Begleitung weiter nicht. Derart hervorgehobene Worte sind in erster Linie solche, die

---

[1]) Vgl. Adlers Einleitung zu Bibers Violinsonaten vom Jahre 1861 in DdTÖ. Bd. V², S. XIII.

teils unmittelbar mit Bewegungsassoziationen verbunden sind, wie z. B. „zeffiro“, „volo“, teils mittelbar, z. B. „cielo“, „vanità“. In zweiter Linie mit dem Sinne des Huldigungscharakters der Oper verbundene, die mit den Pflichten und Vorzügen des Herrschers irgendwie in Beziehung stehen, z. B. „vincitor“, „vittoria“, „gloria“ usw. Beispiel: II. Akt, Szene 6, S. 73 Tiberius: „Un or altiero ha per méta il regnar, scopo l' Impero maggior dignità.“

Triller sind im Rezitativ verhältnismäßig häufig, besonders als Schmuck der Kadenzen. Selten stehen sie auch im Dienste eines besonderen Ausdruckes, so z. B. auf dem Worte „spine“. Nur einmal häufen sich die Triller zu einer gefühlvollen Phrase, als Caligula den letzten Versuch unternimmt, übrigens erfolgreich, Claudia zu gewinnen III, 12, S. 142 (Beispiel 28). Die sparsame Verwendung anderer Verzierungen ist auch in den Gesangspartien festzustellen und dies entspricht der analogen Erscheinung in Bibers Instrumentalwerken, auf die schon G. Adler hingewiesen hat.

Eine wirkliche Personencharakteristik zeigt das Rezitativ nur an wenigen Stellen, z. B. dort, wo es die plumpen Oktavsprünge übernimmt, welche für die Arien Sejans bezeichnend sind: in dem Berichte der durch ihn (Sejan) vereitelten Flucht des Paares Arminius-Segesta, III, Szene 16, S. 150 (Beispiespiel 29). In derselben Weise belebt ist die Erzählung des Arminius von dem üblen Empfang, den ihm Segesta, die ihn nicht erkannte, bereitet hatte, II, 15, S. 99 (Beispiel 30). Im Dienste des Komischen steht ein kurzes Rezitativ Herchinos, das auf das Liebeslied Climmias: „Sei gentile sei civile . . .“ erwidert, mit dem für diese komische Figur charakteristischen Beiseitesprechen III, Szene 8, S. 134 (Beispiel 31).

Als Beispiel eines belebten Rezitatives seien noch die Schlußworte der Giulia aufgenommen, mit denen sie die Anwesenden zu einem allgemeinen Tanze aufordert. Zuerst melismenreich, im Gegensatz zu der meist trocken syllabischen Anlage des Rezitatives, zuletzt in leise, belebende Tanzrhythmen übergehend, III, 16, S. 156f. (Beispiel 32); dabei ist auch durch den Terzschluß die musikalische Fortsetzung angedeutet. Es ist nämlich psychologisch selbstverständlich, daß der Tonikaschluß mit einem Szenen- oder Aktende zusammenfällt, während ein Terzschluß immer noch eine Fortsetzung erwarten läßt. Biber hält sich stets strenge daran.

Als Ergänzung zu dieser stilistischen Einstellung des Werkes in seine Entstehungszeit sei auch noch kurz seine philologisch-paläographische Charakteristik gestreift. Die Eigentümlichkeiten der Notenschrift dieser Partitur entsprechen vollkommen der Schreibergepflogenheit, wie sie uns in den übrigen Werken Bibers entgegentritt[1]), und die sich naturgemäß auch mit jener seiner Zeitgenossen, z. B. A. Steffanis[2]) und Draghis deckt. Hierher sind zu rechnen:

Zunächst die ungenügende Tonartenvorzeichnung, bei Dur-Tonarten ist sie meist mixolydisch, in Molltonarten dorisch; das fehlende Akzidenz wird

---

[1]) Vgl. Adler in der Einleitung zu den Violinsonaten Bibers vom Jahre 1681, DdTÖ., Bd. V², S. XV.

[2]) Riemann in der Einleitung zu Steffanis „Alarico“, DdTB., Bd. XI², S. XVIII.

stets der betreffenden Note hinzugefügt. Niemals bestehen wirkliche Kirchentonarten, ein Unterschied gegenüber den Instrumentalwerken, die stellenweise tatsächlich die vorgezeichnete Kirchentonart aufrecht erhalten. Dieses weltliche Opernwerk hat sie vollkommen ausgeschlossen und nur die Fiktion einer Vorzeichnung beibehalten. Als Auflösungszeichen des ♯ dient ♭, des ♭ ein ♯. Die Akzidenzien werden innerhalb des Taktstriches vor jede zu alterierende Note gesetzt. Auch die Überbindung durch Punkte hinter dem Taktstrich ist für die Schreibweise dieser Zeit bezeichnend[1]).

Auf einen weiteren Zusammenhang in Bibers Schaffen auf verschiedenen Gebieten sei verwiesen: In seinen wenigen erhaltenen Vokalwerken tritt uns die Verwendung des liturgischen Credos zweimal entgegen, und zwar zu Beginn der Kampfarie des Vitellius, II, 16, S. 105 (Beispiel 33) und im Kyrie seiner noch nicht veröffentlichten „Missa in contrapunto" (Beispiel 34). Es ist dies jenes Motiv, das bei Mozart später eine so bedeutungsvolle Rolle spielen sollte, ja sein ganzes Schaffen wie ein Lebensmotiv von seiner Jugend angefangen bis zu dem Gipfelwerk der Jupitersymphonie durchzieht[2]). Bei Biber liegt also eine sehr frühe Verwendung choraler Motive in der weltlichen Musik vor. Und wir erinnern uns dabei noch einer anderen merkwürdigen Parallele zwischen Mozart und Biber. Schon H. Abert hat darauf verwiesen, daß das Kyrie von Bibers Messe St. Henrici mit dem Kontrapunkt des Gesanges der Geharnischten identisch ist[3]).

Das Ergebnis dieser Untersuchung macht ersichtlich, daß Biber auch als Opernkomponist zu höchst bemerkenswerten Leistungen befähigt war. Nur der bedauerliche Umstand, daß alle anderen Opernwerke verschollen sind, ließ seine Bedeutung auf diesem Gebiet bisher nicht erkennen. Aber dieses vereinzelte erhaltene Zeugnis aus einer versunkenen Welt beweist, daß Bibers Schaffen auf allen Gebieten musikalischer Gestaltung gleichwertig ist. Gerade diese Oper zeigt mehr als seine Instrumentalwerke die ganze innere Größe, zeigt wichtige, bisher unbekannte Züge im Wesen dieses zuweilen rätselvollen, aber immer wahren Künstlers.

Beispiele

1. S.[4]) 34, I, 5.



[1]) Ein Druck dieser Oper wäre gewiß wünschenswert, auch um das opernbibliographisch so gut durch Neuausgaben vertretene Jahr 1687 durch ein auf österreichischem Boden entstandenes Werk zu bereichern. Freilich müßte eine Neuausgabe der Oper vor einer bedeutenden Kürzung der Rezitative nicht zurückschrecken. Auch die Herausgabe der zahlreichen Orchestersuiten Bibers wäre anzustreben.

[2]) Abert, Mozart. I. Bd., S. 374.

[3]) Ebenda II, S. 819.

[4]) Der Originalpartitur.


Cau-sa son di ca-du-te de-bi-li scoss' an-cor
non pre-ve du-te
2. S. 73, II, 6.
Seiano.
Un piè ch'e in al-to stà ha sem-pre da te-
mer, ha sem-pre da te-mer ha sem-pre da te-mer.
3. S. 43, I, 8.
Nerone.
Se lasci es-ser tù bel-la.
4. S. 46, I, 8.
Giulia-Nerone.
Per o dier-ti pur sem-pre, per o-dier-ti pur
Per a-mar-ti mio be-ne io re-sto in vita,
sempre io resto in vi - ta io resto in vi-ta.
per a-mar-ti mio be-ne io resto in vita
5. S. 145, III, 14.
Herchino.
Son le Don-ne pur va-ri-a bi-le Nel cangiar sem-pre pen-siere

hor son tut - te af - fa - bi - le hor so - no se - ve - re

Ti di - con talhor tù sei tù sei tù sei il mio cor tù sei tù

sei il mio cor tù sei il mio Cor Mà poi

Sè vo-lan-do sen passo un mo-men-to gli sal - tan gril - li in

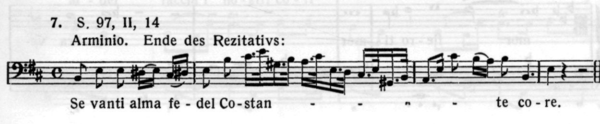
te - sta a cen - to a cen - to

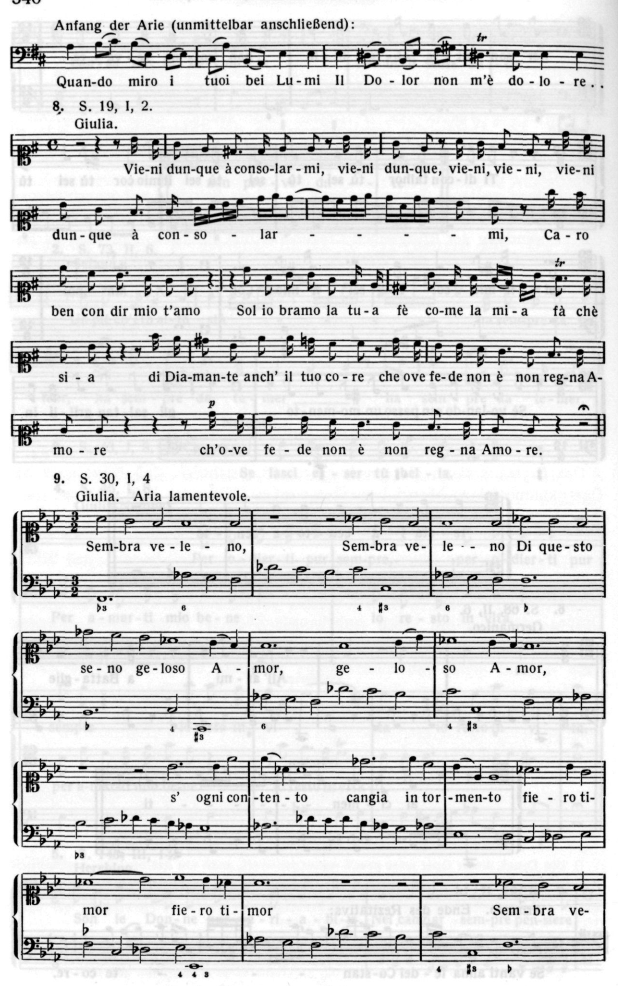
6. S. 68, II, 6.
Germanico.

All' ar - mi a Batta - glie

ai ci - men - - - - - - ti

7. S. 97, II, 14
Arminio. Ende des Rezitativs:




Anfang der Arie (unmittelbar anschließend):
Quan-do miro i tuoi bei Lu-mi Il Do-lor non m'è do-lo-re..
8. S. 19, I, 2.
Giulia.
Vie-ni dun-que à conso-lar-mi, vie-ni dun-que, vie-ni, vie-ni, vie-ni
dun-que à con-so-lar - - - - - mi, Ca-ro
ben con dir mio t'amo Sol io bramo la tu-a fè co-me la mi-a fà chè
si-a di Dia-man-te anch' il tuo co-re che ove fe-de non è non reg-na A-
mo-re ch'o-ve fe-de non è non reg-na Amo-re.
9. S. 30, I, 4
Giulia. Aria lamentevole.
Sem-bra ve-le-no, Sem-bra ve-le--no Di que-sto
se-no ge-loso A-mor, ge-lo-so A-mor,
s' ogni con-ten-to cangia in tor-men-to fie-ro ti-
mor fie-ro ti-mor Sem-bra ve-


le - no
sem-bra ve - le - no
Di que-sto se - no ge-
loso A - mor,
ge - loso A - mor.
10. S. 48, I, 10.
Herchino.
Far da scim-mia Far da scim-mia que-sta cor - te, que-sta cor - te m'im-pa-rò
fin - go à Climmia, fin - go à Climmia ch'amor for - te, ch'a-mor for - te mi pia-go
mà per ve - chia scon-tra - fat - ta ch'il mio co - re sen - ta ar - dore
sè lei cre - de cer - to è mat - to, sè lei cre - de cer - to è mat - to.
11. S. 113, III, 2.
Ritornell. (Arie Claudias)
(Se tu godi O Dio Bambino d'avventarmi in seno ardori fè ch'almeno equal destino
ar - der faccia i no - stri co - ri)

12. S. 115, III, 2.


Herchino.
Stra-va-gan-te d'un a-man-te è lo stato in ve-ri-tà...
13. S. 87, II, 11.
Segesta.
Adagio.
Per me non puo più sor-gere se-re-no e lie-to un dì.
Ritornello.
Calligola. Aria.
14. S. 54, II, 1.
Eh mio cor sè tù più ta-ci.
Ritornello.



15. S. 130, III, 7.

Segesta.

Adagio.

Sè Clo-to re-pente re-ci-de mi-a vi-ta pie-to-sa sa-rà.

16. S. 133, III, 7.

Segesta. Arie à 2.

Ti stringo mi-a vi-ta non non bra-mo di più hò

Arminio.

Ti strin-go mia vi-ta non bra-mo di più

B. c.

gioa, hò gioa in - fi - ni - ta sè vi - vo sei

hò

tu sè vi - vo

gioa, hò gioa in - fi - ni - ta sè fi - do sei tù

Giulia.

17. S. 16, I, 2

Di gioia a - ma - bi - le mi colma A - mor.


18. S. 60, II, 3.
Nerone.
Cu - pido il suo dar - do non vi - bra per me, non vi - bra per me.
19. S. 81, II, 9.
Claudia.
Ca-pis-co sì si, ca-pis-co sì sì Amare e sof-fri-re, sol de-vo co - sì . .
20. S. 92, II, 12.
Nerone.
Quì sol con bel co - lo - re smal-tan-do il pra-to i fio - ri fan-
no chè ride il sol, fan - no chè ride il sol. Ma pian-ga
que-sto co - re fan sem-pre aspri ri-go-ri con col-tivar mi il Du-ol
B. c.
21. S. 86, II, 6.
22. S. 110, III, 1.
Segesta.
L'E - li - tro-pio, l'E - li - tropio sempre il so - - - - - -


le se - quir suo - - - le benchè in ciel benchè in ciel
ben-chè in ciel, benchè in ciel non splenda più in
ciel, non splenda più qu'est an- chor, qu'est anchor ri - mi - ra
tù, qu'est an-chor ri - mi - ra tù.
B. c.
23. S. 117, III, 3.
24. S. 57, II, 2.
Ritornello.
25. S. 40, I, 7.
Arminio.
fin sul so - lo Roma - no conferma fè l'av - rò se - qui - ta inva - no?


Allegro.
nò nò ce - der,
nò nò ce - - - - - - - - der no vo-glio nò nò
folgt secco
26. S. 43, I, 8.
Giulia.
In vano in van Ne - ro - ne, in vano in van Ne-
ro - ne t'af - fa - ti - ghi a lo - dar - mi
secco
27. S. 51, I, 10.
Herchino.
Io co - min - cio à lan - gui - - - - - - - re.
28. S. 142, III, 12.
Calligola.
Io da sen - - - - no non t'a - do - ro
29. S. 150, III, 16.
Seiano.
e sco-per - to in - se - qui - to e in - - - ca - te - na - to.
30. S. 99, II, 15.
Arminio.
Presto.
mi scaccio - - - - mi sgridò - - - - nè il fo-glio prese.


31. Herchino.
O quanto ha fumo in te - sta, per te so -spi-ro e mo-ro, mo-
stac-cio scontrafat-to, Tù sol mi dai marto-ro Col' humor tu-o si mat-to.
32. S. 156—157, III, 16.
Giulia.
E voi con lie - te Danze il piede oh mei scio-glie-te e si fe-li-ce
gior - no con mo - to fi - gu - ra - to hor fa te a-dor - no.
33. S. 105, II, 16.
Vitellio.
Sian pur fie - ri sian se - ve - ri.
34. Missa à 4 in Contrapunto (Gesellschaft der Musikfreunde Wien).
Chri - ste e - lei - son.

Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz

Von

Max Gondolatsch, Görlitz

II. Die Kantoren[1])

Die wichtigsten Quellen für dieses Kapitel seien vorausgenannt:

a) Handschriftliche:

1. Ratsrechnungen, von 1375—1491 und 1548ff.; Ratsarchiv, zitiert als Rr.
2. Ratsprotokolle, Auszüge von J. G. Geißler; Ratsarchiv Varia 133, zitiert als R.-Pr.
3. Reponierte Magistratsakten I, 103, Nr. 24, enthaltend Vokationen der Rektoren ..., Kantoren; Ratsarchiv, zitiert als M.-A.; desgl. I. 109, Nr. 113 die Besetzung des Kantorats betreffend, 2 Volumen, und I. 109, Nr. 118, Personalakten von Klingenberg.

b) Gedruckte:

1. Christian Gabriel Funcke, Kurtzer Entwurff der Lebensgeschichte aller bey dem Görlitzischen Kirchendienst ... gewesenen Geistlichen Personen .. 1711; (Bibl. der Oberlaus. Ges. d. Wiss.), zitiert als Funcke.
2. Christian Knauthe, Gymnasium Augustum zu Görlitz, 1765, zitiert als Knauthe. (Oberlaus. Ges. d. Wiss.).
3. Joh. Christ. Jancke, Verzeichnis der Kantoren, in Pufes Umgangzettel für 1810, zitiert als Jancke. (Oberlaus. Ges. d. Wiss.).
4. Programm zur Feier des 300jährigen Jubiläums des Gymnasiums zu Görlitz, 1865; darin: Zur Geschichte der Schule, vom Dir. Dr. Schütt und vom Konrektor Dr. Struve, zitiert als Schütt.
5. Erler, Matrikel der Universität Leipzig, zitiert als Erler.

A. Die Kantoren vor der Gründung des Gymnasiums (bis 1565)

Das Amt des Kantors war wohl immer mit einem Schulamt verbunden. Der Titel Kantor kommt in der ältesten Zeit in unseren Quellen überhaupt nicht vor. In dem Entscheid zwischen dem Görlitzer Pfarrer und dem Schulmeister wegen der dem Schulmeister zu reichenden Kost aus den Jahren 1446 und 1447[2]) wird eine Urkunde vom 19. Dezember 1409 zitiert[3]), in der es u. a. heißt: „*Sulche messe dye irsten pharrer nicht bequemilicher den mit hulffe eynes schulmeisters habin mocht bestellin, unde were des irsten alszo betedingit*

---

[1]) I. Die Organisten s. AfM VI, 3.

[2]) Gedruckt in R. Jecht, Codex diplom. Lusat. sup. IV, 394/5.

[3]) Original im Görlitzer Ratsarchiv.

worden, das der schulmeister durch seinen singnatorem mit dreyen schulern diselbie messe bisz uff das Agnus dei singen solde." Zu bemerken ist hierbei, daß aus dem „Schulmeister" später der Rektor wurde. Die älteste Schule befand sich bei der damaligen Pfarrkirche zu St. Nikolai. Als später die innerhalb der Stadtmauern gelegene Peterskirche Pfarrkirche wurde, folgte ihr auch die Schule[1]). Im 15. und 16. Jahrhundert war die Reihenfolge der Lehrer: der Schulmeister, vier Baccalaurei und der Kantor[2]). Noch 1559 zählen die Rr. bei der Gehaltszahlung auf: der Schulmeister, Bacc. Wolff, Bacc. Georg, Bacc. Heinrich, der Pedagogus, der Kantor.

1465 wird als Schulmeister M. Johannes Rosenhayn genannt; er war vom Bischof Dietrich von Meißen empfohlen. In Bartholomäus Scultetus *Catalogus ludimodoratorum* wird er als *musicus* bezeichnet. — Um 1520 hieß der Kantor

Petrus Ritter. Er war aus Strehla im Meißnischen gebürtig, hatte in Leipzig studiert[3]), wurde später Stadtschreiber, dann erster Rektor der neuen evangelischen Stadtschule[4]) und saß von 1535—1546 im Görlitzer Rat. Im Kürbuche[5]) erscheint er 1534 zum ersten Male, ist aber noch nicht Ratsmitglied, sondern hat das Amt „Selbade auszuteilen". 1535 wird er zuerst als Ratsherr genannt, 1539 wird er Skabinus (Schöffe); 1546, wo er zum letzten Male unter den Ratsherren steht, ist hinter seinem Namen bemerkt: *obiit die clementis* (23. Sept.) 1552. Nach dem Pönfall 1547, mit dem eine Beschränkung der Ratswahl eintrat, kommt sein Name nur noch bis 1550 bei der Verteilung der städtischen Ämter vor: 1548 als Versorger der Kirche und des Hospitals zu St. Jakob, 1548 und 1549 „Bierzeichen aufzugeben". In den früheren Jahren hatte er auch andere Ämter: Versorger der Gestifte (1545 und 1546), Pauerherr (Verwalter der städtischen Güter, 1538ff.), den Tanzsaal auf der Salzkammer zu versorgen (1539 ff.). — Sein Nachfolger war:

Joachim Steuer (Steyrer), 1522—1558, der Sohn eines hiesigen Hutmachers. Johann Haß, unser berühmter Stadtschreiber, und sein Zeitgenosse sagt von ihm in seinen Annalen[6]): „*Joachim eines hutters son, Stadtkind und beweibet.*" „Er verwaltete das Kantorat 36 Jahre mit Ruhm . . ., war ein guter Musikus und wird ein alter feiner Senior, auch Bürger genannt[7])." Steuer war zweimal verheiratet, in erster Ehe mit Anna, der Witwe Andr. Steiners, in zweiter mit Anna Goritzin, die ihn überlebte und später den Rektor Joachim Meister heiratete. Steuer starb am 12. August 1558 und wurde in der Frauenkirche in der Nähe der Knazel beigesetzt. In der handschriftlichen Chronik des Bartholomäus Scultetus[8]) auf Blatt 150 und bei Funcke sind die lateinischen Grabschriften mitgeteilt, die Rektor Meister und Paul Puschmann verfaßt hatten. — Sein Nachfolger war vermutlich:

---

[1]) Jancke.
[2]) Schütt, S. 8.
[3]) Erler, Wint.-Sem. 1509.
[4]) Schütt, S. 14/5.
[5]) II u. III, Ratsarchiv Varia 35 u. 36.
[6]) Script. rer. Lusat. IV, 370.
[7]) Funcke.
[8]) Milichsche Bibl. 4⁰ Nr. 75.

N. Reißner, der für 1561 von Funcke genannt wird. Dann erhielt das Kantorat:

Stephan Hohlfeld, 1563—1567, auch ein Görlitzer Stadtkind. Daß er schon 1558 Lehrer an der Schule gewesen sei[1]), scheint nicht zu stimmen, denn die Rr. melden unterm 9. August 1563: „Zu Fuerlohn, do der Cantor geholet, 42 Groschen." Hohlfeld ging 1567 als Pfarrer nach Seidenberg und starb dort infolge Unglücksfalls auf dem Heimwege von Schönberg im Jahre 1587.

B. Die Kantoren seit Gründung des Gymnasiums (1565—1883)

Die Einweihung des neuen Gymnasiums fand am 22. Juni 1565 statt. Die Schule zog in das ehemalige Franziskanerkloster ein, auf dessen Stelle auch das heutige Gymnasialgebäude steht.

Die Rangverhältnisse der Kantoren haben im Laufe der Zeit mehrfach gewechselt, und die Reihenfolge der Lehrer war: Rektor, Prorektor, Konrektor (Subrektor), Kantor, dann 3—4 Kollegen[2]). Hauffe stand an 4. Stelle[3]), Theseus 1667 an 5. Stelle[4]), ebenso Moller[5]) und J. Chr. Urban[6]). Chr. Dan. Urban stand als *Cantor adjunctus* und *Collaborator* an 7. Stelle[7]); Petri[8]), Döring und Blüher[9]) hatten die 4. Stelle inne. 1837 wurde der Gesanglehrer bei der Umwandlung des Gymnasiums Nebenlehrer. Aus dem Diarium des Barth. Scultetus[10]) ist zu ersehen, daß 1586 der Kantor des Gymnasiums auch Leiter des Chores in der Hauptkirche zu St. Peter und Paul war. Diese Vereinigung der Ämter hat bis zu Klingenbergs Pensionierung im Jahre 1883 bestanden. Dann wurde das Kantorat mit dem Organistenamt zusammengelegt.

1. Stephan Hohlfeld, 1563—1567, zog als Kantor mit in die neue Schule ein (s. o.).
2. Zacharias Richter, 1567, 1569.
3. Balthasar Curtnitz, 1568.
4. Bartholomäus Prätorius (Voigt), 1568.

Die Angaben über die Jahre 1567—1569 sind unklar und widersprechen z. T. einander. Schütt schreibt im Programm von 1865: „An Hohlfelds Stelle scheint als Kantor Zacharias Richter getreten zu sein, auch noch 1567, aber (vielleicht ad interim) nur bis zum 15. Juli 1568, wo . . . der Rat den Bartholomäus Prätorius als Kantor einsetzte, den aber sein Genius 6 Tage nachher aus dem ersten Stock auf das Straßenpflaster brachte. Nach diesem mag

[1]) Knauthe u. Jancke.
[2]) Knauthe.
[3]) Gymnasii Gorlic. Disciplina et Doctrina . . . 1609. Mil. Bl. A. VIII. 44, Nr. 12.
[4]) Gymnas. Gorl. Doctrina . . . 1667. Mil. Bibl. Ba. VII. 4⁰ 21, Nr. 5.
[5]) Doctrinae . . . Gymn. Gorl. . . . 1686. Mil. Bibl. B. 2⁰ VII. Nr. 63, 1.
[6]) Schütt.
[7]) Nachricht von der gegenwärtigen Einrichtung d. Lekt. . . . 1754. Ob. Ges. d. W Lus. V, 75. Bd. 38, Nr. 7.
[8]) Anzeige des itzigen Zustandes . . . i. d. Gymnas. . . 1786. Ob. Ges. d. W. Lus. V, 75. Bd. 38, Nr. 15.
[9]) Schütt.
[10]) Ob. Ges. d. W. Lus. III. 2, b.

wieder Richter als aushelfender Gesanglehrer das Kantorat verwaltet haben bis 1569, wo Zacharias Puschmann als Kantor genannt wird." — Knauthe und Jancke berichten: „1568 regierte Balthasar Curtnitz von Sagan auf Befehl des Rektors vom 3. Mai an das musikalische Chor; statt seiner ward vom Rathe mit Widerspruch des Rektors Barth. Prätorius aus Friedeberg den 15. Juli eingesetzt, dieser sprang aber den 21. Juli nachts bezecht aus seinem Hause zum Fenster auf das Straßenpflaster herunter. Wahrscheinlich trat Richter wieder an seine Stelle und starb 1570." — Das Diarium des Scultetus (s. o.), der 1567 in seine Vaterstadt zurückgekehrt und seit 1570 Mathematiklehrer am Gymnasium war, gibt an: „*1568, 1. Maji: Bartholomäus Prätorius primum rexit chorum. 2. Maji: Balthasar Curtnizius Saganus exjussu rectoris etiam rexit chorum. 3. Maji: Hac die ex consensu totius Senatus susceptus Barthol. Praetorius in locum prioris Cantoris et a Consule (Joach. Schmidt, IV Consule) electus in novum Cantorem Gorlicensium. Sed non absque contradictione Rectoris, qui libentius ineptos et inscios musices solet praeferre peritis et dignioribus huic honore. Sequenti tamen die cum vidisset se non posse contra agere, hunc Bart. agnovit suum collegam et in Rectorem sacelli musices suscepit. 15. Hewmonat: Introductus est habita oratione novus Cantor Bart. Praetorius. 21. Hewmonat: Novus Cantor bene potus et postmodum in sua aede obcaecatus et fascinatus genio prosiluit per fenestram proxime supra januam sitam et decidit in plateam lapideam.*" Die Rr. melden: „12. März 1567: Item mehr dem Cantor zu hulff als er hergezogen, 4 Thlr." (Bezieht sich wohl auf Zacharias Richter.) „25. Juli 1568: Der Neue Cantor mit seinem gerätlein furlohn und verzehret 1 sch. 24 gr." (Bezieht sich wohl auf Barthol. Prätorius.)

Es folge nun das Biographische über die drei Männer. Zacharias Richter war der Sohn des hiesigen Tuchmachers Adam Goldbach, der von seinem Großvater, dem Richter zu Halbendorf, den Namen Richter erhielt[1]). Richter studierte zuerst in Leipzig[2]), dann in Wittenberg, wo er 1550 immatrikuliert wurde[3]). Er starb am 4. Mai 1592. — Von Curtnitz wissen wir nur, daß er aus Sagan stammte. Seine Amtszeit kann nur einige Tage gedauert haben[4]). Prof. Sieg, der beste Kenner der Görlitzer Schulgeschichte, ist der Meinung, daß Curtnitz hier nur geprobt hat, ohne sein Amt anzutreten. — Bartholomäus Prätorius, am 20. August 1536 als Sohn des Vorwerksbesitzers Moritz Voigt in Löbau geboren, im Sommer 1554 in Frankfurt immatrikuliert, am 3. Mai 1568 aus Friedeberg a. Queis zum Kantor nach Görlitz berufen, am 15. Juli introduziert, 1569 und noch am 21. Mai 1573 Schulmeister und Stadtschreiber in Friedland i. B., 1573—1576 Rektor in Löbau, 1577 Pfarrer in Ebersbach und Kunnersdorf bei Görlitz, wo er am 25. Oktober 1611 starb. Sein Grabstein, den ihm sein Gutsherr errichten ließ, nennt ihn „*pietate et eruditione praeclarissimum*[5])". Daß sein etwas plötzlicher Abgang vom Gör-

[1]) Knauthe und Jancke.
[2]) Erler: S.-S. 1549.
[3]) Knothe, Oberlausitzer auf Universitäten. Neues Lausitzer Magazin 71, S. 164.
[4]) Scultetus; s. o.
[5]) E. A. Seeliger, Quellenbuch z. Geschichte d. Lyzeums in Löbau.

litzer Gymnasium seinem Ansehen bei den Honoratioren der Sechsstadt keinen nachhaltigen Schaden zugefügt hat, beweist die Tatsache, daß wir ihm am 7. August 1586 als Gast im Görlitzer Convivium Musicum, und zwar beim Magister Mylius, begegnen[1]).

5. Zacharias Puschmann, 1569—1573

war eines wohlhabenden Görlitzer Bürgers Sohn, wurde im Sommer 1554 in Frankfurt immatrikuliert, war 1561—1566 Kollege am Görlitzer Gymnasium, dann wohl in Schweidnitz. 1569 kam er als Kantor zurück in seine Vaterstadt. Die Rr. melden am 21. September d. J. „dem Cantori, sein *Suppellectitia* alhero zu bringen, 11 Thlr.“. 1573 gab er sein Amt auf und verließ Görlitz, nachdem seine Hoffnung, hier ein Pfarramt zu erlangen, sich nicht erfüllt hatte. Das Görlitzer Totenregister erwähnt sein Ableben und das übliche Ausläuten in der Vaterstadt: „15. März 1599. Ehrwirdige Herr Zacharias Puschmann, Pfarrer zu Mohne in Böhmen (Mohnau, Kr. Schweidnitz i. Schles.) einen Puls nach der Predigt mit 5 Glocken.“ Prof. Dr. G. Sieg, dem wir diese Angaben verdanken, hat in seiner Arbeit: „Der Meistersänger Adam Puschmann und der Kantor Zacharias Puschmann[2]“) aktenmäßig erwiesen, daß Adam und Zacharias Brüder waren, daß Adam, der Meistersänger, nicht Kantor am Görlitzer Gymnasium war, sondern daß dies Amt sein Bruder Zacharias bekleidete. Sieg zeigt, daß der Irrtum, der sich in allen Biographien des Meistersängers findet, bis auf „Grossers Merkwürdigkeiten“ (1714) zurückgeht.

6. Johann Winckler, 1573—1582.

Auch über diesen Kantor sind bei Schütt, Knauthe und Jancke mehrfache Irrtümer zu finden; übrigens muß auch Reinh. Starke, der in den „Monatsheften f. Musikwiss.“ Bd. 36 (1904) Nr. 12[3]) unseren J. W. mit einem kurhessischen Pastor zu Grünhayn identifiziert, verbessert werden. Nicht in Görlitz[4]), sondern in Mittweida ist er geboren. Johann Nucius, in Görlitz i. J. 1556 geboren, ein Schüler Wincklers, nennt ihn in der Vorrede seines Werks „Musices Poeticae“ 1613 „seinen ausgezeichneten Lehrer“ und stellt hinter seinen Namen „Mitweidensis“. Er ist im Herbst 1573 nach Görlitz gekommen. Die Rr. sagen am 4. Juli: „Dem Neuen Cantori zur Verehrung geben 2 sch. 3 gr. 3 Pf.“ — jedenfalls aus Anlaß der Probe, und etwa 3 Monate später, am 30. September: „Dem Cantori zur Alherbringung seiner *suppellectilia* geben 2 sch.“ Am 5. Oktober wurde er durch eine Rede Barth. Scultetus *de commendatione Musices* in sein Amt eingeführt[5]). Gegen die anderen (späteren) Quellen, die ihn nur bis 1574 bzw. 1578 im hiesigen Amt lassen wollen, spricht als sicheres Zeugnis das unten angegebene, 1581 in Görlitz gedruckte Werk, auf dem er sich als „der Schule zu Görlitz Cantor“ bezeichnet. Winckler scheint dem Rate alljährlich zu Neujahr eine Kom-

---

[1]) Kalender des Scultetus, Vergl. dazu meine Arbeit über das Conv. Mus. i. d. Ztschr. f. Mus.-Wiss. III, 11/12.
[2]) Neues Lausitzer Magazin 98 (1922) S. 98—104.
[3]) Johannes Nux, S. 195.
[4]) wie Knauthe meint.
[5]) Knauthe, Jancke.

position dediziert zu haben, denn wir finden in den Rr. am 13. Januar 1576 eingetragen: „Dem Cantori wegen eines gesanges zum neuen Jahr verehrt 1 sch. 1 gr. 5 Pf." Das wiederholt sich in ähnlicher Form bis 1582, dem Jahr seines Wegzuges. 1582 gab er sein Görlitzer Amt auf; „er hatte sich im Weinkeller ungebührlich, in der Kirche unfleißig erzeigt, war in der Schulen aufsetzig den *Rectoribus* gewesen[1])" und durfte seinen Dienst nach Ratsbeschluß nur bis auf Luciae (den 13. Dezember) versehen. Nun wurde er Pfarrer in Zodel bei Görlitz, wo er 1596 gestorben ist. Er war seit 1579 verheiratet mit Magdalene, der Witwe des Ludwigsdorfer Pfarrers Benedikt[2]).

Werke: 1. Beschreibung des Monstri, so 1596 den 12. Februar von einer Bauersfrau zu Rengersdorf geboren. Görlitz, 4[3]).

2. In „Harmoniae hymnorum scholae Gorlicensis" 1599 und „Harmoniae sacrae" 1613 ist Joh. Winckler Mitweidensis als Dichter und vielleicht auch als Komponist des Gregoriusliedes „Ein alter Brauch bein Christen ist" angeführt.

3. „Ehrenliedlein auß dem 128. Psalm Davids" (Zur Hochzeit Benjamin Schnitters mit Elisabeth Schmid). „Zu 4 Stimmen componiret von Joh. Winkler, der Schule zu Görlitz Cantor." Am Schluß: „Gedruckt zu Görlitz durch Ambrosium Fritsch, 1581." (Zwickauer Ratsschulbibliothek C VIII, 5.)



Text: „Wol dir, du hast es gut —". (Aus den 4 Stimmen in alten Schlüsseln und doppelter Mensur ohne Taktstriche zusammengezogen.)

7. Georg Rhon (Rhonius), 1582—1589,

als Sohn eines Görlitzer Bäckers auf der Langgasse um 1559 geboren[4]); wurde am 24. November 1582 zum Kantor gewählt und am 10. Dezember ins Amt eingeführt[5]). 1584 unterrichtete er 4 Stunden Mathematik und Musik in Prima, je 4 Stunden Latein in Sekunda und Tertia[6]). Von 1583 bis 1605 gehörte als er eifriges Mitglied dem *Convivium Musicum* an[7]). 1587

---

[1]) Bart. Scultetus Annalen, unter 1582.
[2]) Knauthe, Jancke.
[3]) Otto, Oberlaus. Schriftsteller-Lex. III, 529.
[4]) Jancke.
[5]) Scultetus Chronik.
[6]) Ludovicus, Curriculum hibernorum studiorum schol. Gorl. 1584. Mil. Bibl. Ba VII. 4⁰. 37, Nr. 6.
[7]) Vgl. Ztschr. f. Mus.-Wiss. II, 11/12.

verheiratete er sich mit Helene Schmiedin aus Troitschendorf[1]). Nachdem er 1589 sein Amt aufgegeben hatte, wurde er 1594 in den Rat gezogen, wurde 1596 Skabinus (Schöffe), 1604 war er „feiernde Herr". Während er 1594 an der Schulverwaltung beteiligt war, hatte er später die Verwaltung der Salzkammer (1595—1600) und die der Priesterzinsen (1595—1603)[2]). Rhon muß ein sehr vermögender Mann gewesen sein, denn er besaß seit 1594 den Schönhof, eins der vornehmsten und größten Häuser der Stadt[3]). Er starb am 28. Januar 1605 im Alter von 46 Jahren; seine Erben verkauften den Besitz bald nach seinem Tode. Sein Sohn Martin starb 1627 als Stadtschreiber in Görlitz, erst 34 Jahre alt, seine Tochter Anna wurde die Gattin Dr. Franz Wendlers[4]). Rhons Symbolum lautete: *Pietas ad omnia utilis*[5]).

Werke: Rhon hat die lateinische Vorrede geschrieben zu „Harmoniae hymnorum scholae Gorlicensis (1. Auflage des Görlitzer Schulgesangbuches), das 1587 bei Ambrosius Fritsch in Görlitz erschien, so daß wohl anzunehmen ist, er habe die Herausgabe des Buches besorgt.

8. Gregorius Hauffe, 1589—1612
wurde 1643[6]) oder 1644[7]) in Görlitz als Sohn eines Rademachers geboren und 1572 als letzter Kollege am Gymnasium angestellt; er unterrichtete 1584 je 4 Stunden Musik in Sekunda und Tertia, 4 Stunden Griechisch in Sekunda und 5 Stunden Latein in Tertia[8]). 1589 übernahm er das Kantorat. Es hatten sich außer ihm noch zwei Bewerber um das Amt gemeldet; die Rr. geben unter dem 1. März und 28. April 1589 an: „Einem Kantori, so sich angegeben, 1 sch. 56 gr." und „Dem Cantori, so von Hoyerswerda hieher gefordert worden, 4 Sechziger." Auch Hauffe gehörte, wie sein Vorgänger, zu den eifrigen Mitgliedern des *Convivium Musicum*[9]). Trotzdem er ein Haus besaß, mußte er sein Einkommen durch Privatunterricht aufbessern; 1589 und 1590 unterrichtete er Bürgermeister Barth. Scultetus Sohn im Singen und Lautenspiel[10]), 1593 den Sohn des Ratsherrn Georg Rösler im Gesang, wofür er im Quartal 24 Groschen erhielt[11]). Hauffe war zweimal verheiratet; 1573 verband er sich mit Margarethe, der Tochter des Stadtphysikus Dr. Johann Sigmund, die 1584 starb, und dann mit Helene Schönin. Aus beiden Ehe hatte er 19 Kinder. 1612 aus unbekannten Gründen entlassen, geriet er in bittere Armut und mußte infolgedessen 1617 um die Erlaubnis nachsuchen, eine deutsche Schule einrichten zu dürfen[12]). Das wurde ihm gestattet, aber die Unterstützung (Provision), die bis dahin 8 sch. jährlich betragen hatte, zahlte man ihm nur noch für zwei Quartale. 1618 erhielt er

[1]) Jancke.
[2]) Kurbuch III. Ratsarchiv Var. 36.
[3]) R. Jecht, N. Laus. Mag. 84, S. 140/1.
[4]) Jancke.
[5]) Frenzels Chronik 1717.
[6]) Knauthe und Jancke.
[7]) Schäffers Genealog. Tabellen.
[8]) Ludovicus, Curriculum hib. stud. schol. Gorlic. 1584.
[9]) Ztschr. f. Mus.-Wiss. III, 11/12.
[10]) Scultetus Schreibkalender.
[11]) Röslers Schreibkalender. Bibl. d. Ob. Ges. d. Wiss.
[12]) R.-Pr. vom 9. November 1617.

noch einmal auf seine Bitte 4 Rthlr., auch hatte er sein Holzdeputat weiter bekommen[1]). Die Schul- und Priesterschaftskasse zahlte dem *Cantor emerito Hauffio* bis 1618 im Quartal 12 sch. Hauffe starb am 30. März 1619[2]); der Rat gewährte seinen Erben zu den Begräbniskosten 2 Rthlr.[3]).

In seiner Amtszeit erschien 1599 die 2. Auflage des Schulgesangbuchs „Harmoniae hymnorum scholae Gorlicensis" in völliger Neubearbeitung; doch läßt sich über seinen Anteil an dieser Arbeit nichts sagen.

9. Joachim Sannovius, 1612—1618.

Sannovius, der *Notar. publ.* war, stammte aus Müncheberg in der Mark, wo sein Vater Thomas Sannovius Bürgermeister war. Er war, bevor er nach Görlitz kam, Kantor zu Friedland, wurde dort aber 1610 entlassen, weil er dem vertriebenen Superintendenten Nüßler das Geleit zu seinem neuen Dienst nach Bunzlau gegeben hatte. Seine erste Frau Anna Bretschnerin starb 1613, die zweite, des Görlitzer Skabinus Hans Möllers Tochter Martha, 1630. Er wurde in der Ratssitzung von 20. März 1612 zum Kantor in Görlitz gewählt[4]) und unterrichtete am Gymnasium 1616 außer in Musik 6 Stunden Griechisch in Sekunda und 4 Stunden Latein in Quarta[5]). Sannovius starb am 16. März 1618 im Alter von 48 Jahren[6]).

Während Sannovius Amtszeit erschien 1613 die 3. Auflage des Schulgesangbuchs unter dem Titel „Harmoniae sacrae". Über des Kantors Mitwirkung an der Herausgabe ist nichts bekannt. Sannovius war ein Landsmann von Barth. Gesius, von dem 3 Melodien und 12 Tonsätze in diesem Buche stehen.

10. Bartholomäus Sedulius (Seidel), 1618—1619,

war um 1570 als Sohn eines Fleischers in Sagan geboren und wurde 1598 Kantor an der evangelischen Kirche seiner Vaterstadt. Die Görlitzer Rr. melden: „Den 29. Mai 1618 hat ein Rath den neuen Cantorem Herrn Barth Sedulium von Sagan gen Görlitz holen lassen und ist den 30. huj. nach Görlitz kommen." Er war ein gelehrter, aber zu Ausschweifungen geneigter Mann. Bei seiner Einführung trug er „ein gelehrtes und sinnreiches Carmen" vor und spielte noch in demselben Jahre in der Komödie „vom goldnen Kalbe" den Jehova. Schon im nächsten Jahre mußte er vom Rate ermahnt werden, „daß er die Knaben in der Schule doch in der Musica unterrichten soll, damit es künftiger Zeit nicht an Diskantisten mangele"[7]). Fünf Tage später ertränkte er sich in der Neiße, wurde in Ludwigsdorf von Fischern gefunden und auf dem dortigen Friedhofe begraben. Sein ausschweifendes und trunksüchtiges Leben hatte ihn zum Selbstmord gebracht[8]).

Werke: Sedulius hinterließ ein lateinisches Gedicht unter dem Titel: „Pollio Virgilius sive de aureo Seculo Ecloga[9]). Ein Sedulius ist genannt als Dichter

---

[1]) R.-Pr.
[2]) Knauthe, Jancke.
[3]) Rr. 1619.
[4]) R.-Pr.
[5]) Cüchler, Curriculum stud. in Schola Gorl. 1616.
[6]) Biographisches nach Knauthe und Jancke.
[7]) R.-Pr. vom 30. April 1619.
[8]) Zusammengestellt nach Knauthe, Jancke und Schütt; auch Hoffmann, Tonkünstler Schlesiens, 1830.
[9]) Otto, Oberlaus. Schriftsteller-Lex.

des Liedes „A solis ortus cardine" im Görlitzer Schulgesangbuch von 1613 (Harmoniae sacrae), woraus freilich nicht zu ersehen ist, ob dies unser Sedulius ist.

11. Abraham Nicius (Nitschke), 1619—1635.

Nicius war 1593 zu Freistadt i. Schl. als Sohn des Tuchmachers Christoph Nicius geboren[1]). Er hatte länger als drei Jahre in Frankfurt a. O. studiert und wurde von dort unmittelbar ins Görlitzer Kantorat berufen[2]). Am 20. Juni 1619 fand hier seine Einführung statt. Er ließ sich den Unterricht der Knaben in der Musik sehr angelegen sein und zog besonders gute Diskantisten[3]). Trotzdem ermahnte ihn der Rat 1621, daß er die Jugend auch privatim in der Musik instruieren solle[4]). 1621 vermählte sich Nicius mit Martha Schittler; der Rat spendete zur Hochzeit 38 Töpfe Wein für 8 sch. 16 kr.[5]). 1635 wurde er in seine Vaterstadt als Rektor berufen; dies teilte er dem Rate in einem Schreiben vom 8. Juni mit und bat um seine Entlassung[6]). Aber schon 1637 seines Glaubens wegen aus Freistadt vertrieben, kehrte er nach Görlitz zurück. Hier lebte er als Bürger und starb 1645, „ein vornehmer, gelehrter Mann"[7]). Sein Epitaphium trug die Inschrift: „*Munde vale! nulla hic est constans patria: coelum Per te, Criste, datur patria firma piis*", die (nach Schütt) Sebastian Frank verfaßt haben soll. Von seinen Kindern war Christoph Pfarrer in Deutsch-Ossig, Hans Jakob Stadtschreiber in Görlitz, Johann Heinrich Viertelshauptmann in Görlitz und Martha Elisabeth die Gemahlin Georg Neumanns auf Neundorf[8]).

Um das Kantorat bewarb sich bei Nicius Abgang der Zittauer Schulkollege Christoph Schiff[9]), der vor seiner Zittauer Anstellung Kantor in Wartenberg i. B. gewesen, aber seines Glaubens wegen von dort vertrieben worden war[10]). Der Rat berief aber am 10. Juli 1635:

12. Petrus Richter, 1635—1638.

Die Vokation und das lateinische Annahmeschreiben vom 16. Juli 1635 befinden sich in den reponierten Mag.-Akten I 103 Nr. 34. Richter war 1611 in Görlitz als Sohn eines Handelsmanns geboren, hatte in Leipzig studiert[11]), trat sein hiesiges Amt am 8. Oktober 1635 an, mußte es aber bereits 1638 wegen Kränklichkeit niederlegen, und starb am 15. Februar 1640[12]). Er hatte sich selbst folgendes Epitaph verfertigt: „*Vos, nati, conjunx mea discipulique valete: Funeris et memores este subinde mei*[13])." Richter verheiratete sich 1636 mit Anna Magdalene, des Bürgermeisters Gösing Tochter, die

[1]) Knauthe, Jancke.
[2]) Rep. Magistr.-Akten I. 103, Nr. 34 u. Rr. vom 5. Mai 1619.
[3]) Jancke.
[4]) R.-Pr. vom 3. April 1621.
[5]) Rr.
[6]) Rep. M.-A. I. 103, Nr. 34.
[7]) Frenzels Chronik.
[8]) Jancke.
[9]) Schreiben vom 29. Juni 1635 in M.-A. I. 103, Nr. 34.
[10]) Schulze, Suppl. zu Ottos Oberlaus. Schriftsteller-Lex.
[11]) Erler: Som.-Sem. 1630.
[12]) Knauthe und Jancke.
[13]) Frenzels Chronik.

Witwe war. Sein Sohn Gottfried hatte als Gastwirt zu Liegnitz 1668 das Unglück, in seinem eigenen Hause von einem Trompeter erstochen zu werden.

13. Andreas Theseus, 1638—1669.

These — wie sein eigentlicher Name lautete — war am 19. August 1599 in Bunzlau als Sohn eines Töpfers geboren; er wurde dort am 19. März 1629 als neuer Schulkollege angestellt, war 1631 dort Kantor und später seines Glaubens wegen vertrieben[1]). Seine Vokation für das hiesige Amt, das er am 4. März 1638 antrat, ist datiert vom 2. Februar 1638; sein Annahmeschreiben vom 4. Februar[2]). Es kam aus Lauban, wohin er wohl, während in Schlesien die Gegenreformation herrschte, geflüchtet zu sein scheint. Er war verheiratet mit Helene Queisserin, die ihm 7 Kinder gebar. Sein Sohn Gottfried, von 1651—1656 an der Schule sein Kollege, starb 1681 als Pfarrer in Reichenau; zu seiner Hochzeit 1652 hatte der Rat 16 Töpfe Wein gestiftet[3]). Von Theseus' Töchtern war Rosina an den Bürgermeister Johann Wendt auf Königshain, Theodora an den Advokaten Georg Dörner, Helene an den Cand. jur. Gottfried Assig verheiratet[4]). Theseus unterrichtete außer in Musik 1638 Latein in Sekunda und Tertia[5]), 1666 Latein in Sekunda, Griechisch und Latein in Tertia[6]). Im September 1669 bat Theseus, „nachdem er das 71. Jahr erreichet und das 32. Jahr allhier Cantor gewesen", den Rat um Urlaub; er wollte bis zum 1. Advent seinen Dienst verrichten, „unterdessen aber könnte E. E. Rath sich um ein ander qualifizirtes Subjectum bewerben[7])". Das Gehalt wurde ihm bis Ende des Jahres voll bezahlt, „wollte er dem neuen etwas davon zustellen, stände es bey seiner Diskretion[8])." Theseus starb am 25. Januar 1674[9]).

Werke: In der Milichschen Bibliothek zu Görlitz befindet sich in Ms. Cod. 129 fol. die handschriftliche Partitur „derer Musicalischen Sachen, welche bey der Christs-Geburtshandlung (1668) sind gebrauchet worden". Der Text stammt vom Rektor Chr. Funcke, die Abschrift der Partitur, wie die Unterschrift ergibt, von Abraham Lichtenberger, der wohl damals Chorpräfekt war. Ob die Komposition, wie nach der Sitte der Zeit zu erwarten wäre, vom Kantor Theseus gefertigt ist, läßt sich nicht feststellen. (Vgl. dazu: Hans Mersmann, Ein Weihnachtsspiel des Görlitzer Gymnasiums von 1668, im Archiv f. M.-W. 1918, I. 2.)

14. Christoph Möller, 1669—1714.

Möller, ein Sohn des Görlitzer Stellmachers Daniel Möller, war am 18. April 1639 geboren; er besuchte von 1648 ab das hiesige Gymnasium, bezog dann die Leipziger Universität[10]) und wurde 1664 Kollaborator an der dortigen

---

[1]) Wernicke, Chronik von Bunzlau, 1884.
[2]) Rep. Mag.-A. I, 103, Nr. 34.
[3]) Rr.
[4]) Jancke.
[5]) Designatio lectionum ... in Gorlic. Schola 1638.
[6]) Funcke, Gymnasii Gorl. Doctrina ... 1667.
[7]) R.-Pr. vom 28. September 1669.
[8]) R.-Pr. vom 28. Dezember 1669.
[9]) Jancke.
[10]) Erler: Wint.-Sem. 1661.

Nikolaischule. Seine Berufung nach Görlitz ist am 3. Oktober 1669 erfolgt[1]); er trat hier sein Amt am 30. November an und unterrichtete außer in Musik Latein in Sekunda und Tertia, Griechisch in Tertia[2]). 1671 verheiratete er sich mit der Tochter des Skabinus Tobias Schnitter, Dorothea, bei welcher Gelegenheit ihm der Rat, der wegen des Todes seiner Mutter eine Haustrauung gestattet hatte[3]), zwei Dukaten verehrte[4]). Bei dem Brande der Peterskirche im Jahre 1691 verlor Möller seine Notenschätze, „viel tausend der schönsten und kostbarsten Musicalischen Stücke[5])"; er erhielt vom Rat 6 Taler Reisekosten, damit er sich in Leipzig „andere musicalische Sachen" besorgen könne[6]). Als dann 1696 die wiederhergestellte Peterskirche eingeweiht wurde, komponierte er eine „Gratulations-Arie", wofür er vom Rat als Gegengabe 10 Taler bekam[7]). Über seinen Streit mit dem Organisten Boxberg, der ein von Möller komponiertes Magnifikat übel behandelte, habe ich bereits im Archiv f. M.-W. II, 3, S. 332/3 berichtet. Auch mit den Stadtmusikanten hatte er Ärger, da sie sich bei der Musik in der Kirche „negligent aufführten" und nicht die dazu gehörigen Instrumente gebrauchen wollten[8]). Möllers Sohn Tobias starb als Stud. theol. in Leipzig, ein anderer Sohn, Carolus, lebte in Görlitz als Cand. jur. bis 1752; seine Tochter Christiane war mit dem Dr. Christoph Thomas verheiratet[9]). Möller starb im Amte am 18. Dezember 1714, über 75 Jahre alt; sein Wahlspruch war: „*Sursum corda*[10])."

Werke: In der Milichschen Bibl. (Ms. Cod. 128 fol., Bl. 207 und 208 finden sich 2 Arien (1. auf das Churfürstl. Wappen, 2. auf des Rates Wappen) für eine Feier im Gymnasium im Oktober 1675. Jedenfalls ist Möller der Komponist. Die Handschrift enthält nur den Sopran.

Kirchenmusik zur Einweihung der Peterskirche, 7. Mai 1696. — Text. Görlitz, gedruckt von den Zipperischen Erben. (Bibl. d. Oberlaus. Ges. d. Wiss. Lus. II, 231). — Dem langen Titel, der Ausdehnung und Besetzung nach ein Musterbeispiel der Barockmusik! Es beginnt mit einer „Sonate à 9 con 6 Trombett. 2 Paar Tamb. in 2 Choris & Org.", dann „Aria I: Tenore solo, Arpa doppio & Clavicymb., Sonate à 22 con 6 Trombett. 2 Paar Tamb. in 2 Chor., 2 Violin., 2 Violis, Fagotto, 2 Cornettinis, 3 Tromb., 2 Flaut., Violon, Arpa dopp. & Organ. 2 Cant., Alto, 2 Ten. Basso, 6 in Ripien". Darauf: „Aria II" in 8 Stanzen, jede mit anderer Besetzung; Sonate à 19, Aria III—VI, Schlußchor.

Zahlreiche Gratulationsgedichte zu Hochzeiten und Trauergedichte zu Begräbnissen, deutsch und lateinisch, befinden sich in der Milichschen Bibliothek (Ms. Cod. 128 fol., Bl. 395/6, 399—402 und Bd. VII. 63 fol.)

Nach Möllers Tode bewarben sich um das Kantorat:

1. der Torgauer Kantor J. Chr. Urban am 29. Dezember 1714 und

---

[1]) Rep. M.-A. I. 103, Nr. 34, hier auch 2 latein. Bewerbungsschreiben M.s vom 30. August und 2. Oktober.
[2]) Funcke, Doctrinae ... Gymnas. Gorl. 1686.
[3]) R.-Pr. vom 26. September 1671.
[4]) Rr.
[5]) Rep. M.-A. I. 109, Nr. 113.
[6]) R.-Pr. vom 8. Mai 1691 und Rr.
[7]) Rr.
[8]) R.-Pr. vom 30. November 1712.
[9]) Knauthe, Jancke.
[10]) Knauthe, Wahlsprüche Oberl. Gelehrter.

2. der Bischofswerdaer Kantor Christian Heckel am 7. Januar 1715[1]). Heckel, 1676 in Bischofswerda geboren, 1699—1719 dort Kantor[2]), legte seinem lateinischen Bewerbungsschreiben die Komposition eines Neujahrsgedichts bei. Gewählt wurde:

15. Johann Christoph Urban, 1715—1740 (1756).

Er stammte aus Kuhna bei Görlitz, wo er am 18. Januar 1671 geboren war. Seine Görlitzer Gymnasialjahre fielen in die Amtszeit des Rektors Chr. Funcke (1666—1695), unter dem das Schuldrama hier seine Blütezeit erlebte. In den noch erhaltenen Programmen aus dieser Zeit[3]) tritt uns Urban mehrfach als Mitspieler entgegen; so gehört er 1686 zum „Chor der Nymphen" („Der treue Hirte" von Guarini), 1688 spielt er einen „Beilträger" (in „Gevierte Liebe" von Hallmann), 1690 einen Gefangenen (im „Keuschen Joseph" von Weise) und einen Spielmann (in der „Erneuerten Cariclia" von Barth), 1692 den Priester Simea („Jephthas Tochtermord" von Weise) und die vergnügte Seele („Die unvergnügte Seele" von Weise), 1693 den Abraham („Isaaks Opferung" von Weise) und den Prologus („Marschall Biron" von Weise). Im Sommersemester 1694 bezog Urban die Universität Leipzig[4]); hier sang er als Bassist im Thomanerchor unter der Direktion von Schelle[5]). 1697 gründete er mit drei anderen Studenten, die auch ehemalige Schüler des Görlitzer Gymnasiums waren, die „Görlitzische Poetische Gesellschaft", die sich seit 1717 „Deutschübende Poetische Gesellschaft — Societas Philoteutonica-Poetica" —, seit 1727 die „Deutsche Gesellschaft" nannte. Damals hatte Gottsched in ihr die Führung. 1827 vereinigte sie sich mit dem Sächsischen Altertumsverein und hieß nun „Deutsche Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Sprache und Altertümer"; in dieser Form besteht sie noch heute[6]). — Über seine Torgauer Zeit berichtet O. Taubert[7]): „Am 1. Februar 1698 kam als Kantor nach Torgau J. Chr. Urban, ein junger Mann voll genialen Schwunges, ein Komponist und Dichter zugleich, eine außerordentlich wohltuend berührende, stattliche Erscheinung, ein Mann von feinen und angenehmen Sitten, in kurzem der Liebling aller... Als er in den Michaelisferien 1718 besuchsweise wieder nach Torgau kam, stand er bei seinen ehemaligen Schülern noch in so gutem Andenken, daß diese ihm ungeachtet der Abmahnung einiger Lehrer eine allgemeine Sensation erregende Abendmusik brachten. Daß Urban, was die musikalische Komposition betrifft, „das seinige gar wohl hierinnen gethan" habe, wird ihm von seinem Kollegen, dem Organisten Friedrich Frohberg in einem Schreiben an den Rat besonders nachgerühmt."

Das lateinische Bewerbungsschreiben Urbans vom 29. Dezember 1714 befindet sich in den reponierten M.-A.[8]), ebenso die Vokation vom 31. Januar

[1]) Beider Schreiben in d. rep. M.-A. I. 103, Nr. 34.
[2]) Vollhardt, Kantoren und Organisten Sachsens.
[3]) Milichsche Bibl.
[4]) Erler.
[5]) Eitner, Quellen-Lexikon.
[6]) Buchwald in „Oberlaus. Heimatblätter" III. 40.
[7]) Pflege der Musik in Torgau, Gymn.-Progr. 1868.
[8]) I. 103, Nr. 34.

1715 und Urbans Annahmeerklärung vom 9. Februar. Aus der letzteren geht hervor, daß er hier eine Probe gehalten hat und darauf einstimmig gewählt worden ist. Er wurde am 12. April 1715 in sein Amt eingeführt. 1739 lähmte ihm ein Schlaganfall die Zunge, was ihn aber weniger am Singen als am Sprechen hinderte. Er wurde daher am 14. Juni 1740 unter Belassung seiner vollen Einkünfte als Lehrer emeritiert[1]). Darauf bat er, daß ihm sein Sohn Christian Daniel im Kantorat adjungiert würde, was auch geschah.

Urban hatte sich 1698 mit Anna Elisabeth Koch, der Tochter des Administrators des Hospitals zum heiligen Geist in Görlitz, vermählt. Aus der Ehe gingen 7 Kinder hervor, von denen sich 4 Kinder glücklich verheirateten[2]). Urban starb am 19. April 1756 als Greis von 85 Jahren. „Durch seine schön schreibende Hand, wie durch seine leichte und gründliche Anweisung in der lateinischen Sprache und Dichtkunst in beiden Sprachen, stiftete er viel Segen[3]).“ „Er soll ein Mann von genialen Anlagen gewesen sein, sich als Dichter und Komponist ausgezeichnet haben[4]).“ „Er machte sich ein Vergnügen daraus, für Personen seiner Bekanntschaft nach den Anfangsbuchstaben ihres Namens ein Symbolum zusammenzustellen und dieses, mit einer poetischen Erklärung versehen, ihnen zu überreichen[5]).“

Werke: Beschreibung der Frauenkirche. 1716.
Das Lied: „Gott weiß die allerbesten Wege —,“ Görlitzer Gesangbuch, Nr. 691.
Kirchenmusik über Ps. 37, 4. 5. zur Einweihung des neuen Altars in der Frauenkirche am 17. Mai 1718. (Text in der Milichschen Bibl. Bd. VII 38, Nr. 6.)
Text der Kantate zum Reformationsfest 1717. (Text in der Bibl. d. Oberlaus. Ges. d. Wiss. Lus. III. 386. — Komposition von Boxberg.)
Verschiedene deutsche und lateinische Trauer- und Gratulationsgedichte. (Mil. Bibl. Bd. VII. fol., Nr. 1. — Oberlaus. Ges. d. Wiss. Lus. II. 35 und 243.)

16. Christian Daniel **Urban**, 1740 (1756)—1764.

Er war der Sohn des vorigen, am 7. November 1702 in Torgau geboren, besuchte nach der dortigen die Görlitzer Schule und wirkte hier, wie einst sein Vater unter Rektor Funcke, unter dessen Nachfolger Grosser fleißig in den Schulkomödien mit; so 1721 im „Polykrates“, 1723 im Festspiel aus Anlaß der hundertjährigen Zugehörigkeit zu Sachsen als „Vigilantius“ und 1724 im „Königlichen Schulmeister Dionysius“ in der Titelrolle[6]). 1725 bezog er die Universität Leipzig[7]), um Theologie zu studieren; der Rat gewährte ihm dazu ein Stipendium (s. u.). 1732 wurde der Cand. theol. Urban als Präcentor an der Görlitzer Peterskirche angestellt[8]). Er hatte außer der Leitung

[1]) R.-Pr.
[2]) Jancke.
[3]) Jancke.
[4]) Eitner, Quellen-Lexikon.
[5]) Otto, Oberlaus. Schriftsteller-Lex.
[6]) Programme i. d. Ob. Ges. d. Wiss.
[7]) Erler: 24. April 1725.
[8]) R.-Pr. vom 26. Februar 1732.

des Choralgesanges in den Nebengottesdiensten wöchentlich 4 Gesangsstunden den Pauperibus zu geben. Als 1739 der Vater erkrankte, bat er um die Substitution seines Sohnes, der darauf als Kollaborator am Gymnasium angestellt wurde[1]). Der Rat hatte bei dieser Gelegenheit einen Überschlag machen lassen, wie hoch sich die Revenuen von dem Kantorat und von dem Präcentorat beliefen[2]). 1748 wurde Urban vom Rat aufgefordert, eine Lehrprobe in Sekunda und Tertia abzulegen, „wozu er nicht recht geneigt war"[3]). Nachdem er diese Probe aber doch gehalten hatte, eröffnete ihm der Rat, „daß er bey künftiger Besetzung des Cantorats auf seine Person vorzüglich zu reflectiren nicht abgeneigt sey[4])." Am 6. Mai 1748 erhielt er denn auch die Vokation als Cantor adjunctus und Collaborator am Gymnasium[5]). 1754 unterrichtete er am Gymnasium außer Musik Latein in Tertia und Quarta[6]). Als der Vater gestorben war, richtete er ein Schreiben an den Rat, in dem er für alle Wohltaten, die seinem Vater und ihm (darunter das Stipendium während der Universitätszeit) erwiesen worden waren, dankte, und bat um die Verleihung des Kantorats[7]). Am 13. Mai gewählt[8]), erhielt er am 29. Mai seine Vokation[9]). Urban starb unverheiratet am 27. Februar 1764[10]).

Werke: Kirchenmusik nach Ps. 122, 6 zum 50jährigen Priesterjubiläum des Archidiakonus Siegm. Redlich, 1753[11]).

Nach Urbans Tode meldeten sich zur freien Stelle[12]):

1. Johann Christian Wünsch aus Leipzig, geboren 1730 in Friedersdorf, am 14. März 1764. W. besuchte 1747—52 das Görlitzer Gymnasium, seit 1752 Stud. jur. in Leipzig.
2. Kantor Johann Gottlieb Göpfert aus Weesenstein, am 20. März. Er nennt den verstorbenen Kantor Urban seinen „sehr werten Freund, deme ich geraume Zeit mit meinem anvertrauten Pfunde in arte Musica gedienet, etliche Jahr-Gänge Kirchen-Music componiret und die Musiquen bey einer solennen Raths-Wahl einige Jahre daher verfertiget habe."
3. Kantor Johann Wilhelm Drabitius aus Forst, am 26. März.
4. Kantor und 3. Kollege Friedrich Sigismund Fischer aus Lübben, am 31. März.
5. Kantor Johann Christoph Zier aus Löbau, am 28. März.
6. Johann Büchner aus Leipzig, am 5. April. B. stammte aus Lissa bei Görlitz, besuchte das hiesige Gymnasium und war bis 1757 Präfekt des Singechors. Er studierte dann in Leipzig, wo er um 1785 Kantor an der dortigen Paulinerkirche[13]) gewesen ist.

---

[1]) R.-Pr. vom 25. Juni 1740.
[2]) Rep. M.-A. I. 103, Nr. 34.
[3]) R.-Pr. vom 17. und 27. Februar 1748.
[4]) R.-Pr. vom 9. März 1748.
[5]) Rep. M.-A. I. 103, Nr. 34.
[6]) Baumeister, Nachricht von der gegenwärt. Einrichtung der Lektionen usw.
[7]) Vom 3. Mai 1756, Rep. M.-A. I. 103, Nr. 34.
[8]) R.-Pr.
[9]) Rep. M.-A. I. 103, Nr. 34.
[10]) Jancke.
[11]) Arbeiten einer verein. Ges. i. d. Ob.-Laus. IV. 213.
[12]) Sämtliche Bewerbungsschreiben der Genannten i. d. rep. M.-A. I. 109, Nr. 113.
[13]) Baumeister, Verzeichnis d. Primaner d. Görl. Gymn. 1762 u. 85.

7. Stud. theol. Theuner aus Leipzig, im April 1764. Im beiliegenden Zeugnis Dr. J. Aug. Ernestis wird er als geborener Görlitzer bezeichnet; er selbst gibt an, 7 Jahre in Görlitz gelebt zu haben. (Nach Prof. Sieg geb. 1740 in Meffersdorf, 1754—61 Schüler des Görlitzer Gymnasiums, 1762 in Leipzig immatrikuliert; später Aktuar in Spremberg.)
8. Kantor und Konrektor Georg Gottfried Petri aus Guben, der sich zunächst nicht selbst bewarb, sondern durch seinen Bruder, den Kaufmann Friedrich Erdmann P. in Sorau, empfohlen wurde, 14. April.
9. Kantor Birlitz aus Colditz, der sich ebenfalls nicht persönlich meldete, sondern durch J. G. Haymann in Dresden empfohlen wurde, 17. April.
10. Stud. theol. Johann Georg Knorr aus Wittenberg, über den sich Rektor Baumeister Auskunft von seinem früheren Schüler Theodor Johann Abraham Schütze in Wittenberg erbeten hatte, 19. April.

Der Rat hatte — wie es scheint — von vornherein an jemand anderen gedacht: an Johann Adam Hiller, der 1728 in Wendisch-Ossig bei Görlitz geboren war, von 1740—45 unser Gymnasium besucht hatte und nun in Leipzig ohne feste Stelle lebte. In der Ratssitzung vom 7. April kam zum Ausdruck, daß Hiller „ein gutes Lob habe und verdiene, bey Besetzung des Cantorats in Betracht gezogen zu werden[1].“ Hillers Jugendfreund, der Senator Karl Gottlob König, bekam den Auftrag, ihn zu „sondieren“ ob er geneigt sei, einem Ruf nach Görlitz Folge zu leisten. Hiller antwortete am 12. April[2]) ablehnend. Zwar ziehe es ihn mächtig in die geliebte Heimat, zwar habe er kein namhaftes Amt, aber seine dauernde Kränklichkeit (Hypochondrie) verbiete ihm die Bindung an ein solches, zudem sei er durch die Direktion des „großen Concerts“, die ihm die Kaufmannschaft im vorigen Jahre übertragen habe, an Leipzig gefesselt. Er empfiehlt am Schluß seines Briefes zwei Mitglieder seines Orchesters (Wünsch und Theinert, s. o. Nr. 1 und 7) für den vakanten Posten. — Es ist eigentümlich, daß Hiller in seiner Selbstbiographie[3]) mit keinem Worte dieser Berufung gedenkt; auch in den anderen Quellen über Hillers Leben ist nichts davon zu finden.

In die engere Wahl kamen nun Petri, Drabitius und Knorr. Am 29. April hatten zwei Deputierte des Görlitzer Rates mit Petri eine Konferenz in Sorau, von der sie Günstiges über Petris Wesen berichteten[4]). Es sollten aber, trotzdem vor allem auf ihn reflektiert wurde, noch Knorr und Drabitius zur Probe geladen werden[5]). Drabitius erschien am 4. Juni, legte seine Probe in Kirche und Schule ab und erhielt 10 Rthlr. Douceur[6]). Knorr kam nicht zur Probe. In der Ratssitzung vom 30. Juni wurde darauf Petri gewählt „in Ansehung seiner angerühmten und bekannten Qualitäten in Schullehren und ausländischen Sprachen sowohl als musicalischen Wissenschaften“. Petri nahm die Wahl in einem Schreiben vom 2. Juli an, gab aber bekannt, daß er unter 2 Monaten nicht aus seiner jetzigen Stelle entlassen werden könnte. Die

[1]) Diarium Consulare 1763/64. Ratsarchiv.
[2]) Rep. M.-A. I. 109, Nr. 113.
[3]) Neu herausgegeben von A. Einstein.
[4]) Rep. M.-A. I. 109, No. 113.
[5]) Ratsbeschluß vom 15. Mai.
[6]) M.-A. und Rr.

Vertretung des Kantors in der Vakanz hatte der Org. adjunct. David Traugott Nicolai übernommen[1]).

17. Georg Gottfried Petri, 1764—1795.

Über diesen Mann habe ich in der Zeitschrift für Musikwissenschaft III, 3 (Dezember 1920) unter der Überschrift „Georg Gottfried Petri, Kantor in Görlitz 1764—1795, und sein musikalischer Nachlaß" ausführlich gehandelt, so daß ich hier darauf verweisen kann.

Als sein Tod, der am 6. Juli 1795 erfolgte, bekannt geworden war, gingen folgende Bewerbungen ein[2]):

1. Am 18. Juli von dem Cand. theol. Christian Schneider aus Sorau (lateinisch), ehemaliger Schüler der dortigen Schule und der Universität Leipzig.
2. Am 22. Juli von dem Kantor und Schulkollegen M. Johann August Gärtner aus Bitterfeld, der ebenfalls in Leipzig studiert hatte und 10½ Jahre in Bitterfeld im Amte stand[3]).
3. Am 28. Juli von dem Kantor, Organisten und Musikdirektor Gotthelf Sigismund Heine aus Sebnitz in Sachsen. Heine hatte die Dresdener Kreuzschule besucht, wo Homilius sein Lehrer gewesen war; er war 3 Jahre Ratsdiskantist und 6 Jahre Alumnus gewesen, die letzten 2 Jahre Präfekt. Nach dem Studium in Wittenberg hatte er das Kantorat in verschiedenen Orten verwaltet: 4 Jahre in Kemberg, 4 Jahre in Pretzsch, 2 Jahre in Lübbenau, und war jetzt seit 13 Jahren Kantor in Sebnitz. Vor 3 Jahren hatte er in Dresden an der St. Annenkirche geprobt. Er nennt seine Kompositionen, legt auch ein Zeugnis des Pastors Winzer von Sebnitz bei.
4. Am 16. August von dem Kantor und Kollegen III. Karl Erdmann Zier aus Kamenz. Er stammte aus Löbau, hatte in Leipzig studiert und legte ein Zeugnis des Kamenzer Rates bei.
5. Am 8. September von dem Cand. theol. Benjamin Gottlieb Rösler aus Leipzig. Rösler war in Reichenau in Sachsen geboren und hatte die Zittauer Schule und die Universität Leipzig besucht. Beigelegt sind seinem Schreiben ein Zeugnis von Joh. Gottfried Schicht und dem Rektor der Universität Christian Daniel Beck. Aus dem Schichtschen Attest sei der Eingangssatz als bemerkenswert mitgeteilt: „Da in unsern Tagen die Tonkunst, in ihrem ganzen Umfange betrachtet, zu so einem hohen Grade von Vollkommenheit gestiegen (wozu denn allerdings ein Händel, Hasse, Graun, Haydn, Mozart und Naumann u. a. m. das Mehrste beygetragen haben), so ist es beynahe eine Seltenheit, einen Mann zu finden, der ein Kantorat, wo man auf viele Kenntnisse in der Litteratur und in der Musik zugleich sieht, mit Ehren zu bekleiden fähig ist."
6. Am 31. August von Johann Christian Bertram Koschel aus Längefeld bei Sangerhausen i. Thür. Koschel scheint ehemaliger Görlitzer Schüler gewesen zu sein.
7. Am 3. Oktober von dem Kantor Johann Friedrich Samuel Döring aus Luckau. Döring meldete sich zunächst nicht persönlich, sondern sein Freund, der Pastor Winzer aus Casel bei Luckau, machte seinen Vetter, den Skabinus Petri in Görlitz, auf ihn aufmerksam als „einen geschickten Kantor, einen recht geschickten Schulmann und einen ehrlichen und rechtschaffenen Mann". Dörings ehemaliger Lehrer, der Thomaskantor Doles,

[1]) Rep. M.-A. I. 109, Nr. 113.
[2]) Rep. M.-A. I. 109, Nr. 113, Bl. 106 ff.
[3]) Alle biographischen Notizen stammen aus den betreffenden Bewerbungsschreiben.

habe diesen aufgefordert, sich in Görlitz zu melden; Döring aber habe gemeint, es sei bereits zu spät dazu. Das lateinische Bewerbungsschreiben Dörings an den Rat folgte am 25. Oktober.

8. Am 25. Oktober von Cand. jur. Emanuel Wilhelm Mehrfurth aus Görlitz, der 10 Jahre Choralist und zuletzt (1791) Präfekt auf dem Görlitzer Gymnasium war.

Der Gang der Wahlhandlung[1]) war folgender: In der Ratssitzung vom 11. August wurden die zuerst eingegangenen Bewerbungen (Nr. 1—3) bekannt gegeben; dazu wurde noch Kantor Tag in Hohenstein[2]) vorgeschlagen. Es wurde nun zuerst Kantor Heine (Nr. 3) zur Probe geladen, die am 28. und 29. August stattfand. Sie fiel in musikalischer Beziehung gut, in wissenschaftlicher weniger befriedigend aus. Darauf bat man Zier (Nr. 4) zur Probe, der am 4. September zusagte zu kommen, am 8. September aber, nachdem der Görlitzer Wagen, der ihn abholen sollte, nach Kamenz gefahren war, seine Bewerbung zurückzog, da er eine Predigerstelle in Aussicht hatte. Nun wandte man sich an Rösler (Nr. 5), über den Schicht geschrieben hatte: „er ist nicht nur ein vorzüglich guter Sänger beym hiesigen Konzerte im Gewandsaale, sondern hat sich auch als fertiger und geschmackvoller Klavierpieler und Komponist von der vorteilhaftesten Seite gezeigt." Schicht hatte am 10. September noch einen eigenhändigen Brief an den Skabinus und Stadthauptmann Karl Gottlob Geißler[3]) in dieser Angelegenheit geschrieben. Rösler erschien am 15. und 16. Oktober zur Probe; der Bericht der Ratsdeputation, die ihr beiwohnte, lautete zusammenfassend: „Herr Rösler ist zwar noch kein genugsam ausgebildeter Schulmann, seine Jahre und seine Lust zum Schulamte . . . aber machen uns Hoffnung, daß er der Schule nützlich werden könne, wenn er selbst den Anweisungen seiner vorgehenden Lehrer folgt." Darauf beschloß der Rat, noch Döring (Nr. 7) zur Probe zu laden. Unterdessen war Gärtner (Nr. 1) unaufgefordert in Görlitz zur Probe erschienen und hatte ein Zeugnis des Leipziger Thomaskantors Johann Adam Hiller mitgebracht, das ihm gewiß, bei der Schätzung, die Hiller in Görlitz genoß[4]), alle Türen öffnete. Hiller schrieb, daß er Gärtner von dessen Studentenjahre her als einen braven Baßsänger, wie ihn die Peterskirche in Görlitz bedarf, kenne. „Seine übrigen Geschicklichkeiten werden mir in einem Briefe vom Herrn Diac. Schultz in Bitterfeld sehr gerühmt; ich kann aber nichts darzu sagen, weil ich nicht Zeit und Gelegenheit gehabt, sie zu prüfen . . . Ich gönne und wünsche meinem Görlitz immer Gutes. Freude würde es mir sein, wenn man in diesem Manne dieses Gute fände." Auch ein Zeugnis des Bitterfelder Superintendenten Wachsmuth sollte die Bewerbung unterstützen. Die Proben für Gärtner und Döring fanden vom 4.—6. November in der Kirche und Schule statt. Die Ratsdeputation faßt ihren Bericht so zusammen: „Wir mußten beyden Männern das Zeugnis geben, daß sie würdige Schullehrer sind, nicht nur die lateinische Sprache verstehen,

[1]) Ebenfalls nach demselben Aktenstück.
[2]) s. Riemann, Mus.-Lex.
[3]) Hillers Freund, s. 1764.
[4]) s. 1764.

sondern auch mit anderen Wissenschaften wohl bekannt sind, und eine gute Gabe zum Lehren sowohl in der Schule als im Singen besitzen. Und da es schwer fällt zu bestimmen, welcher mehrere Vorzüglichkeit besitze, so enthalten wir uns billig unseres Urtheils." In der am 17. November abgehaltenen Ratssitzung standen beide Bewerber zur Wahl; Döring erhielt die Mehrzahl der Stimmen, wurde noch am selben Tage benachrichtigt und sandte am 28. November seine Annahmeerklärung. Gärtner erbat und erhielt ein Zeugnis über seine Probe, das seine guten Leistungen hervorhob. Allen zur Probe erschienenen Bewerbern wurde eine Reiseentschädigung bewilligt: Gärtner bekam 20 Rtaler., Heine 10 Rtaler., Rösler 4 Dukaten, bei Döring wurde sie mit den Umzugskosten verrechnet.

18. Johann Friedrich Samuel Döring, 1796—1814.

Döring wurde am 16. Juli 1766 in Gatterstädt bei Querfurt geboren. Sein Vater war der Schullehrer Daniel Döring, gestorben 1798, seine Mutter Sophie Rosina geb. Günther aus Tzscheula bei Meißen. 1779 kam er als Externus, 1781 als Alumnus auf die Thomasschule in Leipzig, wo *M.* Andreä, *M.* Kriegel, *M.* Hofmann, Kantor Doles, *M.* Thieme und Rektor Fischer seine Lehrer waren, von denen Kriegel, Doles und vorzüglich Rektor Fischer sich um ihn verdient machten. Seit dem 2. Juni 1788[1]) studierte er in Leipzig Theologie, hörte u. a. Heidenreich, Beck, Meißner, Rosenmüller, Morus, Wolf, Keil, Burscher und Ludwig. Seine Armut wurde gemildert durch das Kgl. Stipendium, einen Familientisch im Konvikt und drei Ratsstipendien. Am 11. Oktober 1792 ließ er sich in Dresden pro candidatura examinieren und ging Ostern 1793 als Hauslehrer nach Imnitz bei Zwenkau zum Amtshauptmann von Schlegel. Wegen Krankheit verließ er diesen Platz schon Michaelis. Nun meldete er sich zu dem freien Kantorat in Luckau und wurde, da er von Doles gut empfohlen war, im November 1793 gewählt. Am 11. Januar 1794 wurde seine Wahl zum Kantor und Musikdirektor an der Hauptkirche, wie auch zum 3. Lehrer und französischen Sprachmeister am Lyzeum vom Oberkonsistorium zu Lübben bestätigt. Er konnte krankheitshalber sein Amt in Luckau erst im März 1794 antreten. Am 6. November 1796 probte er zwecks Bewerbung um das Kantorat in Görlitz, wurde am 17. November gewählt und trat am 1. Januar 1796 sein hiesiges Kirchen-, danach am 4. Januar sein Schulamt an. Am 10. Juni 1814 verließ er Görlitz und nahm, um seinen Geschwistern näher zu sein, einen Ruf nach Altenburg an. Am 27. Oktober 1814 verlobte er sich mit Christine Karoline Dietrich, geb. am 21. Februar 1785, der einzigen Tochter des hiesigen Arztes und Ratsskabinus Dr. Karl Adolph Dietrich. Übrigens gehörte Döring 1817 zu den Bewerbern um das Dresdner Kreuzkantorat. Er starb am 27. August 1840 zu Altenburg[2]).

Döring wurde am 23. Mai 1803 Mitglied der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften[3]); auch gehörte er zur Freimaurerloge „zur gekrönten

---

[1]) Erler, Matrikel.

[2]) Biographie zusammengestellt nach: Otto, Oberlaus. Schriftst.-Lex.; Lausitzer Monatsschrift 1796; Anton, Materialien zu einer Geschichte d. Görl. Gymnas., 14. Beitrag; Paulke, Musikpflege in Luckau.

[3]) Lausitzer Monatsschrift 1803, 362.

Schlange" und zur Ressource in Görlitz[1]). Er unterrichtete im Schuljahre 1802/03 und 1803/04 außer in Gesang 4 Stunden Latein in Tertia, 3 Stunden Geographie und 2 Stunden Griechisch in Sekunda, 1804/05—1806/07 4 Stunden Latein und 2 Stunden Geographie in Tertia, 3 Stunden Geographie in Sekunda, 1807/08—1813/14 2 Stunden Latein, 2 Stunden Geographie und 2 Stunden Geschichte in Tertia, 3 Stunden Geographie in Sekunda[2]).

Döring war ein tüchtiger Klavier-, Orgel- und Violinspieler, Sänger und Musiklehrer[3]). „Er hat seine Pflichten mit einem so fruchtbaren und wohlberechneten Eifer und einer seltenen Unparteilichkeit erfüllt, daß sein Abgang sehr bedauert wurde", sagt sein Direktor beim Scheiden von Görlitz[4]). Ein längeres Urteil über Dörings Tätigkeit findet sich in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" von 1807[5]). Döring bildete mit dem Stadtmusikus Bischoff und dem Magister Haase das Direktorium der seit 1803 nachweisbaren „gewöhnlichen Konzerte"; die Programme sind seit 1811 erhalten; sie nennen u. a. „Vater Unser" von Himmel, die „Glocke" von Romberg, Teile aus der „Schöpfung" und „die sieben Worte am Kreuz" von Haydn, „Christus am Ölberg" von Beethoven. Außerdem führte Döring auf: am 31. Dezember 1800 zur Feier der Jahrhundertwende Chöre aus dem „Requiem" von Mozart und Teile aus der „Schöpfung" von Haydn, 1806 die „Jahreszeiten" von Haydn, 1811 den „Tod Jesu" von Graun, Messe Nr. 1 von Haydn und eine Hymne von Mozart; alle diese Chorwerke mit dem Gymnasial-Singchore[6]).

Werke: a) schriftstellerische:

1. „Etwas zur Berichtigung des Urtheils über die musikalischen Singechöre auf den gelehrten protestantischen Schulen Deutschlands." 4 Einladungsschriften zu den Gersdorff-Feiern am Gymnasium, 1796, 1801, 1806 und 1811. (Görlitz: Milichsche Bibl. und Bibl. d. Oberlaus. Ges. d. Wiss., Leipzig: Stadtbibl.)

2. „Anweisung zum Singen." 1. Cursus. Görlitz, Anton 1805. (Leipzig: Stadtbibl.)

3. „Über die Ursachen der in den niederen Ständen unserer Provinz so geringen Liebe zur Musik." (Laus. Monatsschrift 1806. I. S. 25—39.)

4. „Einige Mittel, beim gemeinen Manne mehr Liebe für die Musik zu erwecken." (Laus. Monatsschrift 1808, S. 141—53.)

5. „Die wandernden Gesangbücher." (Kurrende) (Laus. Monatsschrift 1808, S. 316—28.)

6. „Mathematische, physische und politische Musik." (Laus. Monatsschrift 1808, S. 472—88.)

7. „Etwas zur Berichtigung des Urtheils über den musikalischen Unterricht und die Übung dieser schönen Kunst." Altenburg 1817. (Leipzig: Stadtbibl.)

8. Zwei nach Ossian und de la Gorte bearbeitete Gedichte im Gymnas.-Programm 1805 (nach Otto, Schriftstellerlexikon Suppl.).

b) musikalische Kompositionen:

1. „Heilig ist Gott", von verschiedenen Meistern zusammengetragen. 1794. (Handschr. im Kirchenarchiv zu Luckau.)

---

[1]) Mitgliederverzeichnisse in d. Bibl. d. Oberlaus. Ges. d. Wiss.

[2]) Anton, Materialien zu einer Geschichte d. Görl. Gymn., die betr. Jahrgänge.

[3]) Zahn, Die Melodien d. dtsch. ev. Kirchenlieder.

[4]) Anton, Materialien usw.

[5]) Leipzig, 9. Jahrg., Nr. 37.

[6]) Vgl. Gondolatsch, Görlitzer Musikleben in vergangenen Zeiten. Görlitz, Hoffmann & Reiber 1914.

2. „Die drei Rosen des Lebens", ein Gesellschaftslied aus dem Dänischen. In Musik gesetzt und fürs Pianoforte, 1 Flöte und 4 Singstimmen eingerichtet. Görlitz 1799.

3. Vollständiges Görlitzer Choral-Melodienbuch in Buchstaben, vierstimmig gesetzt. Görlitz 1802, Unger. (Stadtbibl. Leipzig, Pr. Staatsbibl. Berlin, Sächs. Staatsbibl. Dresden.) Besprochen bei Zahn, die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder.

4. Sammlung einiger Lieder und Arien von verschiedenen Dichtern und Tonkünstlern. 1. Heft. Görlitz, Heinze, 1809. In Buchstabennotation. (Pr. Staatsbibl. Berlin, Sächs. Staatsbibl. Dresden.)

5. Nachtrag zu dem Görlitzer Choralmelodienbuche ... Görlitz, Heinze, 1811. Besprochen bei Zahn.

6. Zwölf vierstimmige Gesänge von verschiedenen Tonkünstlern, mit und ohne Begleitung ... Leipzig, Hoffmeister 1814. (Pr. Staatsbibl. Berlin.)

7. Vollständiges Altenburger Choralmelodienbuch in Buchstaben ... Altenburg 1815. Gedruckt bei Heinze in Görlitz. (Stadtbibl. Leipzig, Pr. Staatsbibl. Berlin.) Besprochen bei Zahn.

8. 27 Choralmelodien nach Gedichten der besten alten und neuen Autoren ... Leipzig, Breitkopf & Härtel 1827. (Stadtbibl. Leipzig, Pr. Staatsbibl. Berlin.) Besprochen bei Zahn.

9. „Jauchzet dem Herrn alle Welt", 8stimm. Motette von Joh. Seb. Bach in Partitur herausgegeben und der liberalen, dieser Art Music höchst uneigennützig aufopfernden Offizin von Breitkopf & Härtel hochachtungsvoll zugeeignet. In Commission bei Ch. E. Kollmann, Leipzig.

10. Neujahrslied von Claudius für 4 Singstimmen mit Pianoforte. Altenburg, Papier- und Kunsthaltung.

Außerdem mehrere Kantaten zur Ratskür (1880, 1802), zum Friedensfest 1807 über Ps. 46, für das Kirchenjahr 1807 und 1808, die nicht erhalten sind, und Kantate „Ström' hin, Jubelgesang," deren handschriftliche Partitur die Leipziger Thomasschule besitzt. Auch in den Programmen des Görlitzer Gymnasiums zu den Gersdorff-Feiern sind einzelne kleine Lieder erhalten. — Eitner nennt im Quellenlexikon nur a) 1, 2, 7; b) 3, 4, 7, 8 und die Kantate: „Ström' hin. —"

Es meldeten sich zum frei gewordenen Kantorat[1]):

1. *Mag.* Karl Traugott Haase, 6. Kollege am Laubaner Lyzeum, am 15. April 1814. (H. war in Rothenburg OL. geboren, hatte das Görlitzer Gymnasium und die Leipziger Universität besucht; er wurde später Pastor in Haugsdorf.)

2. Kantor und Musikdirektor Johann Gottlieb Böhmer aus Lauban, am 18. April 1814. (B. war 1782 in Reichenau geboren, hatte das Zittauer Gymnasium besucht und in Leipzig Theologie studiert; er starb 1843 als Kantor in Lauban.)

3. Johann August Blüher, am 21. April 1814. Er fügt seiner Meldung zwei Stücke der Allg. mus. Ztg. (1813, 40 und 1814, 8) mit Beurteilungen seiner Kompositionen bei.

4. Außerdem wurde der Katechet Traugott Leberecht Nitschke in Gebhardtsdorf zur Meldung aufgefordert. N., aus Neugersdorf stammend, Schüler des Görlitzer Gymnasiums, 1807 hier Chorpräfekt, antwortete am 22. April, er wolle nicht Kantor werden, da seine Lunge durch eine in der Leipziger Universitätszeit überstandene Krankheit gelitten habe, dagegen würde er eine Lehrerstelle am Gymnasium gern annehmen.

Die drei Kandidaten probten in der Kirche an den Sonntagen Jubilate, Kantate und Rogate, in der Schule an den darauffolgenden Montagen. Blüher hatte

---

[1]) Bewerbungsschreiben, Berichte über die Proben usw. in Rep. M.-A. I. 109, S. 113.

dabei eine eigene Komposition „Aus der Tiefe rufen wir" aufgeführt, „die von den hiesigen Kunstverständigen sehr günstig beurtheilt wird". Die Wahl, bei der Blüher die Stimmenmehrheit erhielt, fand am 21. Mai statt. Haase und Böhmer bekamen als Reiseentschädigung jeder 2 Dukaten[1]).

19. Johann August Blüher, 1814—1839.

Blüher war am 25. Oktober 1785 in Neudietendorf bei Gotha geboren. Sein Vater war der Pastor Johann Traugott Blüher, der 1811 in Berthelsdorf bei Herrnhut starb; die Mutter hieß Benigna Auguste geb. Göttling und stammte aus Salza bei Magdeburg. Blüher besuchte 1798—1804 das Pädagogium zu Barby, 1804—1806 das Seminar zu Niesky, 1806—1808 die Universität Wittenberg, um Theologie zu studieren. Hier waren seine Lehrer Nitzsche, Schleußner und Tzschirner. Nach kurzem Hauslehrerdienst bei Lingke in Moys und v. Fromberg in Stolzenberg, verheiratete er sich am 14. November 1809 mit Friederike Karoline geb. Meyer, der Tochter eines Fleischers zu Niesky. In demselben Jahre ging er nach Dresden, wo er unter Anleitung Weinligs ganz der Kunst lebte. Zu seiner weiteren Ausbildung zog er dann nach Berlin, wurde 1812 Mitglied der Zelterschen Liedertafel und suchte 1813 der Kriegsunruhen wegen das stille Niesky auf. Von hier aus bewarb er sich um das Görlitzer Kantorat, in das er am 6. Juni eingeführt wurde. 1821 befand er sich unter den Bewerbern um das Freiberger Kantorat. Er starb am 25. Mai 1839 als Kgl. Musikdirektor, geliebt von seinen Schülern, geehrt von seinen Mitbürgern. Sein Sohn Albert, geb. 1813, der sich als Schüler um die Gründung einer „Liedertafel" unter den Primanern verdient gemacht hatte, starb als Volontär bei den Schützen 1837; seine Tochter Marianne Ottilie, geb. 1810, verschied als letztes Glied der Familie 1854 in Görlitz[2]).

Blüher unterrichtete außer in Gesang 1815—1824 3 Stunden Geographie in Sekunda, je 2 Stunden Latein, Geschichte und Geographie in Tertia, 1824—1837 1 Stunde Latein, je 2 Stunden Geschichte und Geographie in Tertia, je 2 Stunden Geschichte und Geographie in Quarta. 1837 fand die Umwandlung des Gymnasiums statt; von dieser Zeit war der Kantor nicht mehr wissenschaftlicher, sondern nur noch Gesanglehrer[3]). Am 4. Oktober 1838 übernahm Blüher auch den Gesangunterricht an der neuerrichteten höheren Bürgerschule[4]). Der Magistrat stellte am 7. November 1837 den Antrag, Blüher zum Kgl. Musikdirektor zu ernennen, dem der Minister am 27. Januar 1838 Folge gab (Rep. M.-A. I. 109, Nr. 113).

Konzerttätigkeit Blühers: (die Veranstaltungen bis 1825 fanden in Gemeinschaft mit dem Organisten Joh. Schneider statt, dessen „Singverein" Blüher nach Schneiders Weggang übernahm). 1814: 4 Abonnementskonzerte, im ersten „Don Juan" von Mozart. 1815: „Schöpfung" von Haydn. 1815/16: 4 Abonnementskonzerte, im zweiten „Cosi fan tutte", im vierten „Requiem" von Mozart.

---

[1]) Rr.

[2]) Zusammengestellt nach: Anton, Schul-Programme; Otto, Oberlaus. Schriftsteller-Lex.; Görlitzer Anzeiger; Meth, Schulgeschichten.

[3]) Anton, Materialien usw.

[4]) Wegweiser VII, 614.

1817/18: 3 Winterkonzerte. 1820: „Schöpfung" von Haydn. (Blüher sang das Baßsolo.) 1821: „Weltgericht" von Fr. Schneider, „Schöpfung" von Haydn, 1. Kammermusikabend (u. a. Septett von Beethoven.) 1823: „Schöpfung" von Haydn, 5. Symphonie von Beethoven. — 1826: „Messias" von Händel. 1827: „Requiem" von Mozart, „Schöpfung" von Haydn. 1828: „Die letzten Dinge" von Spohr, G-moll-Symphonie von Mozart, 1. Symphonie von Beethoven, Stücke aus „Oberon" von Weber. 1829: „Don Juan" von Mozart. 1830: „Requiem" von Mozart. 1831: „Tod Jesu" von Graun. 1832: „Das Ende des Gerechten" von Schicht. 1833: „Schöpfung" von Haydn, „Requiem" von Mozart. 1834: „Weltgericht" von Fr. Schneider. 1835: „Tod Jesu" von Graun. Männergesangsfest in der Peterskirche. 1836: 1. und 2. Teil der „Jahreszeiten" von Haydn, 7. Symphonie und Teile aus der C-dur-Messe von Beethoven[1]). Am 8. Juli 1834 forderte Blüher auf, sich dem Männergesangverein anzuschließen, den er dirigierte[2]).

Werke: a) schriftstellerische:

1. Einige Worte über den Kirchengesang, seine Entstehung usw. Programme zu den Gersdorff-Feiern 1817, 1822 und 1832 (Milichsche Bibl.).
2. Kurzer Elementar-Unterricht im Gesange. Leipzig, Breitkopf & Härtel, o. J.
3. Gesetze für das Singechor in Görlitz. Programm zur Gersdorff-Feier 1827. (Mil. Bibl. u. Bibl. d. Oberl. Ges. d. Wiss.)
4. Über den Werth der Musik überhaupt, ihren Einfluß auf Ausbildung des menschlichen Geistes und Herzens, und die Mittel, ersteren noch zu erhöhen. Programm zur Gersdorff-Feier 1837. (Mil. Bibl.)

b) musikalische Kompositionen:

1. Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und dem Herrn Prof. Zelter zugeeignet. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1813).
2. Kleine Balladen, Romanzen und Lieder mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
3. Agnus dei für 4 Stimmen. (Subskriptionsanzeige im Görl. Anz. 1822, Nr. 25.)
4. Acht Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Subskriptionsanzeige im Görl. Anz. 1824, Nr. 34.)
5. Sechs leichte vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
6. Allgemeines Choralbuch zum Gebrauch in Kirchen und Schulen . . Görlitz, Heinze 1825. Besprochen bei Zahn (die Mel. d. dtsch. ev. Kirchenlieder). Darin 6 Melodien und die Gesänge zu der Kirchen-Agende für die Hof- und Domkirche zu Berlin von Blüher; die letzteren befinden sich auch im Besitz der Pr. Staatsbibl. zu Berlin.
7. Zwei Choralvorspiele in: „C. Karow, 172 Vorspiele für die Orgel", Bunzlau 1829. (Nr. 102 und 142.)
8. Mehrere Lieder in Weinligs „Erato", 1812. (Pr. Staatsbibl. Berlin.)
9. Einige kleine Kompositionen im „Beckerschen Taschenbuch zum geselligen Vergnügen". (Görl. Anz. 1869, Nr. 150.)
10. Eine Ballade in der Leipziger Zeitung XVII, 35. (Nach Eitner.)
11. Außerdem eine Reihe von Kirchen- und Schulmusiken, die nicht enthalten sind. (Anton, Materialien usw., Programme d. Gymnasiums.)

---

[1]) Görlitzer Anzeiger 1814—1837. Ausführlich dargestellt in meinem „Görlitzer Musikleben in vergangenen Zeiten."
[2]) Görlitzer Anzeiger 1834, Nr. 28.

Zum frei gewordenen Kantorat meldeten sich[1]):

1. Karl Freudenberg, Oberorganist an St. Magdalena in Breslau, am 14. Juni 1839. Über ihn vgl. „Aus dem Leben eines alten Organisten“, nach den hinterlassenen Papieren Freudenbergs bearbeitet von Dr. W. Viol. 2. Aufl. Leipzig, Leuckart.

2. Carl Ludwig Reiche, Musikdirektor und Gesanglehrer am Kgl. Gymnasium zu Brieg, am 8. August 1839. R., 1795 zu Schönewerda bei Artern in Thür. geboren, hatte das Gymnasium des Waisenhauses zu Halle besucht und war dort Schüler D. G. Türks gewesen. Er machte den Feldzug 1813 unter dem Banner der frei willigen Sachsen mit. Danach wurde er 1815 Gesanglehrer am Gymnasium zu Merseburg. 1819 trat er als Kammersänger und Kammermusiker in die Kapelle des Herrn v. Tschirsky auf Domanze i. Schles., der er bis zu ihrer Auflösung im Jahre 1832 angehörte. Dann ging er nach Brieg, wo er die oben angegebenen Ämter bekleidete.

3. Carl Gottlieb Holtsch, Kantor und Lehrer am Gymnasium zu Guben, am 3. Juni 1839. H. war 1804 in Ringenhain bei Bautzen geboren, hatte das Bautzener Gymnasium und die Leipziger Universität besucht, wurde 1829 Kantor in Lübben und 1833 in Guben.

4. Julius Emil Leonhard, Musiklehrer in Lauban, am 18. Juni 1839 (s. Riemann, Mus.-Lex.).

5. Wilhelm Klingenberg, Tonkünstler in Breslau, am 12. Juni 1839[2]).

Am 22. und 23. September probten auf ergangene Einladung Reiche und Holtsch, während am 15. und 16. September Freudenberg ohne Aufforderung erschienen war; er hatte am Sonntag Vormittag mit Genehmigung des geistlichen Ministerii in der Peterskirche zwei von ihm komponierte Psalmen aufgeführt, nach dem Gottesdienst einige Kompositionen von Joh. Seb. Bach und von sich selbst auf der Orgel gespielt und am Nachmittag eine Kammermusik mit Werken von Beethoven gegeben. Der Magistrat beschloß darauf am 28. d. M. noch Leonhard und Klingenberg zur Probe auf den 27. Oktober zu berufen. Leonhard mußte eines Augenleidens wegen absagen, Klingenberg erschien und wurde am 29. Oktober gewählt.

20. Wilhelm Karl Heinrich Klingenberg, 1840—1883.

wurde am 6. Juni 1809 zu Sulau in Schlesien geboren. Sein Vater, Friedrich Wilhelm Klingenberg, war 25 Jahre Kantor und Organist in Sulau, dann von 1825 bis zu seinem Tode im Jahre 1827 Kantor und Organist an der Frauenkirche in Liegnitz; seine Mutter, eine Kaufmannstochter aus Köben a. d. Oder, hieß Henriette, geb. Zimmer. Von dem Vater, einem ausgezeichneten Tonkünstler, frühzeitig zu Kunst und Wissenschaft angehalten, besuchte er seit 1820 das Kgl. Fridericianum in Breslau. Hier entwickelte er sich unter Berners und Schnabels Einfluß und erweiterte seine Fertigkeiten auf der Orgel, dem Pianoforte und der Violine durch Neugebauers, Taschenbergs und Ressels Bemühungen. Von 1825—1830 besuchte er das Liegnitzer Gymnasium. Auch hier ging die Kunst mit den Wissenschaften Hand in Hand; viel verdankte Klingenberg der Belehrung des Musikdirektors Matterne und des damals sich dort aufhaltenden ausgezeichneten Theoretikers und Kontrapunktisten J. Kühn. Seit 1827 mußte der Achtzehnjährige durch Privatunterricht der Mutter und den 5 Geschwistern den Vater und

[1]) Rep. M.-A. I. 109, Nr. 113, Vol. II.
[2]) Rep. M.-A. I. 109, Nr. 118.

Ernährer ersetzen. Michaelis 1830 bezog er die Universität Breslau, um Theologie zu studieren; doch da er schon 1831 zum Musikdirektor des Akademischen Vereins ernannt wurde, entschied er sich nun für die Tonkunst und freute sich, seiner innersten Berufsneigung folgen zu können. Die Direktion großer Konzerte im Musiksaale der Universität, wie die der Opern- und Oratorienaufführungen in der Aula Leopoldina mit einem oft 40 Personen starken Orchester bildeten sein Talent zu dirigieren immer mehr aus, zumal da er dasselbe nach trefflichen Vorbildern, wie Mosevius, Wolff, Hesse, Siegert und Hahn, zu entwickeln Gelegenheit hatte. Sein Gesang, sein Solospiel, die Leistungen seiner Schüler bei alljährlichen öffentlichen Vorträgen und seine in Konzerten wie bei den schlesischen Musikfesten zur Aufführung gekommenen Kompositionen fanden Anerkennung. Seine akademische Laufbahn, die er 1837 beschloß, beschützten mit väterlicher Teilnahme die Professoren Passow, Wachler und Schulz. Er legte nun das Amt des akademischen Musikdirektors nieder und schloß sich den Quartett- und Konzertaufführungen des Breslauer Künstlervereins an. Außer Mosevius und Wolff verdankte er auch dem in italienischer Schule gebildeten Sänger M. Hauser vielseitige Erweiterung seiner Fähigkeiten und das Verständnis alter Meister. So vorbereitet übernahm er das Görlitzer Kantorat, das er krankheitshalber erst von Ende Mai 1840 ab versehen konnte. — Am 3. August 1844 wurde er nach erfolgter Autorisation durch die Regierung vom Magistrat zum Städtischen Musikdirektor ernannt. Am 18. Juli 1845 vermählte er sich mit Mathilde Mittrich, der Tochter eines Kaufmanns in Ostritz i. S. Der glücklichen Ehe entsprossen 6 Kinder: 1. Susanne, geb. 1846, 1861 Schülerin des Leipziger Konservatoriums, 1865—1876 verheiratet mit dem Komponisten und Musikschriftsteller Heinrich Gottwald in Breslau[1]), wo sie als Konzertsängerin und Gesanglehrerin wirkte. Sie lebt als Achtzigjährige noch rüstig in Görlitz. 2. Alfred, geb. 1850, gest. als Kaufmann 1898 in Görlitz, 3. sein Zwillingsbruder Wilhelm, gestorben als Stadtbaumeister in Wien 1910, 4. Johannes, geb. 1852, Cellist, Schüler von Grützmacher, von 1876 ab Kammermusiker in Braunschweig, eifriger Sammler alter Gambenmusik, die er auf ausgedehnten Reisen in 107 Bänden zusammentrug (jetzt in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin). Er verunglückte 1905 als Alleingeher in den Dolomiten[2]). 5. Mathilde, geb. 1856, verheiratet mit dem Kaufmann Mangelsdorf, gest. in Görlitz 1904. 6. Marie, geb. 1861, verheiratet mit dem Kaufmann Hugo Neumann in Breslau. — Am 16. August 1870 hatte Klingenberg die Freude, von der Regierung „in Ansehung seiner musikalischen Leistungen" zum Kgl. Musikdirektor ernannt zu werden. Am 1. April 1883 ließ er sich als Gesanglehrer, am 31. Dezember 1883 als Kantor pensionieren, 1885 mußte er sich infolge einer Fußverletzung zum Teil aus dem öffentlichen Leben zurückziehen; er starb am 2. April 1888 im Alter von 79 Jahren[3]).

---

[1]) Riemann, Mus.-Lex. und Röder, Geborene Schlesier.
[2]) Röder.
[3]) Zusammengestellt aus: Riemann, Mus.-Lex.; Paul, Lex. d. Tonkunst; Koßmaly und Carlo, Schles. Tonkünstler-Lex.; Anton, Materialien usw., 42. Beitrag; ergänzt durch Zeitungsnotizen.

Über die fast 50jährige, ausgedehnte Konzert- und Vereinstätigkeit Klingenbergs, über sein Wirken als Kantor, Theaterkapellmeister, Musiklehrer und Schriftsteller kann hier aus Raummangel nicht berichtet werden; ich habe das ausführlich getan in meinem Aufsatz „Wilhelm Klingenberg“ in den „Oberlausitzer Heimatblättern“[1]). Es soll nur gesagt werden, daß diese Tätigkeit von allergrößter Bedeutung für das Görlitzer Musikleben gewesen und noch heute unvergessen ist.

Werke (nach Klingenbergs eigenhändigem Verzeichnis aus dem Jahre 1844[2]):

Op. 1. Sechs vierstimmige Männergesänge Mskr.
Op. 2. Sechs Lieder mit Piano. Breslau, Weinhold.
Op. 3. Divertissement für Piano. Breslau, Weinhold.
Op. 4. Drei Fantasie-Polonaisen für Piano. Breslau, Weinhold.
Op. 5. Jagdchor f. 4 Männerstimmen mit Hornbegleitung. Mskr.
Op. 6. Sechs vierstimmige Männerchöre. Mskr.
Op. 7. Gute Nacht, Lied mit Piano und Violoncello. Breslau, Weinhold.
Op. 8. Der Troubadour, für Piano und Violoncello. Breslau, Weinhold.
Op. 9. Ouvertüre für großes Orchester in C-moll, zu Schillers „Gang nach dem Eisenhammer“. Mskr.
Op. 10. Vier Gesänge mit Piano. Breslau, Leukart.
Op. 11. Zwölf Lieder für Männerstimmen. Mskr.
Op. 12. Vier Lieder mit Piano (den Görlitzern gew.) Breslau, Weinhold.
Op. 13. Variationen für Pianoforte. Mskr.
Op. 14. Fantasie-Sonate für Pianoforte. Breslau, Weinhold.
Op. 15. 4. Liederheft. Breslau, Weinhold.
Op. 16. Fest-Kantate. Breslau, Leukart[3]).
Op. 17. Oster-Kantate. Mskr.
Op. 18. 5. Liederheft. Breslau, Weinhold.
Op. 19. Ouvertüre G-dur. Mskr.
Op. 20. Der 117. Psalm f. 4 Singst. m. Orch. Mskr.
Op. 21. 6. Liederheft.
Op. 22. 7. Liederheft.
Op. 23. 8. Liederheft.
Op. 24. Cantatine: „Nur die reines Herzens sind“, für 4 Singstimmen m. Orch.
Op. 25. Der 93. Psalm.
Op. 26. Der 21. Psalm.
Op. 27. Deutsche Messe für 4 Singst. u. Orgel.
Op. 28. Rheinlied für 4Singst. u. Orch. Görlitz, Kolitz.
Op. 29. Ouvertüre in G-Moll für Orch.
Op. 30. Der 86. Psalm für 4 Singst. u. Orch.
Op. 31. Der 7. Psalm für 4 Singst. u. Orch.
Op. 32. Gesänge zur Kirchenagende für die Peterskirche in Görlitz.
Op. 33. Kantate zur Kircheneinweihung.
Op. 34. 6 Motetten für S. A. T. B. für das Gymnasial-Sängerchor zu Görlitz geschrieben.
Op. 35. Hymnus für Solo, Chor und Orch.
Op. 36. Schlachtgesänge von Th. Körner mit Hornbegl.
Op. 37. Miserere für 2 Chöre.
Op. 38. Variationen für Piano zu 4 Händen.

Klingenberg muß später eine andere Numerierung vorgenommen haben, denn wir finden später gedruckt:

---

[1]) IV. Jahrg. (1921), Nr. 22 und 23.
[2]) Rep. M.-A. I. 109, Nr. 118.
[3]) Besprochen von J. B. in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ XX (1844), Nr. 16.

Op. 23. Vier 4st. Männerchöre (Herrn Stadtrat Ludw. Bredo i. Görlitz gew.). Berlin, Bote & Bock.

Op. 24. 5 Männerchöre. (Dem Ostdeutschen Sängerbunde und der Görlitzer Liedertafel gew.) Berlin, Bote & Bock.

Op. 25. 5 Männerchöre (dem Fürsten Constantin von Hohenzollern-Hechingen gew.). Berlin, Bote & Bock.

Op. 49. Abendklänge, für Klavier (s. lb. Enkeln Alfred und Wilhelm Kl. gew.). Leipzig, Dörffel.

Der musikalische Nachlaß Klingenbergs befindet sich in Verwahrung der Ober-Oberlausitzer Gesellschaft der Wissenschaften in Görlitz.

Blüher war der letzte Görlitzer Kantor im alten Sinne, Klingenberg der letzte Kantor überhaupt. Nach seinem Tode wurde das Amt des Kantors an der Peterskirche mit dem des Organisten vereinigt und das Amt des Gesanglehrers am Gymnasium war von kirchlichen Verpflichtungen frei. Als Gesanglehrer am Gymnasium wirkten:

1. Heinrich Scholz, 1883—1901[1]).

2. Gustav Deckert, 1901—1903; geb. 1852 zu Rohnstock, Kr. Bolkenhain, Schüler des Lehrerseminars zu Reichenbach i. d. Oberl., bis 1876 Lehrer und Organist zu Greiffenberg i. Schles., dann an den Görlitzer Schulen; gestorben 1903.

3. Paul Balzer, seit 1903; geb. 1872 in Dessau, Schüler des Seminars zu Köthen, Lehrer in Bernburg und Dessau, studierte 1896—1900 in Leipzig Kunstgesang und Theorie und war dort als Privat-Gesanglehrer tätig.

C. Die Besoldung

1. Bis zur Begründung des Gymnasiums (1565)

Von fester Besoldung des Kantors (Schulmeisters) ist in den ältesten Quellen nicht die Rede. Wir hören nur von gelegentlichen Einkünften bei besonderen kirchlichen Handlungen und durch fromme Stiftungen:

1406, 8. Mai: *Dem schulmeister von der vylge* (Vigilie) *weyn Ytyl Pawyls12gr*[2])."

1409: In dem Entscheide zwischen dem Görlitzer Pfarrer und dem Schulmeister wegen der dem letzteren zu reichenden Kost 1446 und 1447[3]) wird auf eine Urkunde aus dem Jahre 1409 zurückgegriffen. Dort heißt es: *Umbe sulcher unde vil meher ander entlichtunge* (Erleichterung) *eynes pharrers und beswerunge wille eynes schulmeisters unde der seinen solde ein pharrer den schulmeister gleich ander seiner priesterschafft mit speise unde trange besurgin unde obir seinem tische zu nehist dem prediger setczin unde dem signatori mit den dreyen schulern ye dye woche von unser liebin frauen messe tegelichen zu singen zweine groschin unde von der zolmesse eynen phennig gebin, des gleichin der schulmeister ouch zweine groschin gebin sal.*"

---

[1]) s. unter Organisten der Dreifaltigkeitskirche Nr. 10. Archiv f. Mus.-Wiss. VI. 3. S. 350.

[2]) Görlitzer Rr. Cod. dipl. Lus. sup. III, S. 513, 32.

[3]) Cod. IV, 394/5.

1415: *Nicolas Kindeler von Hirsberg hot zu dem salve regina geschaffen 4 mr. zinses*[1]). Die Einkünfte aus dem Salvesingen, s. u.

1440, 9. August: Die Stadt Görlitz verpflichtet sich, alljährlich . . . dem Schulmeister 6 schill. gr. für das tägliche Singen des Regina coeli nach der Hochmesse zu geben. Dieses *zelgerethe* hatte einst Wenczlaw Weitschreiber ausgesetzt. *3. feria ante Laurentii*[2]).

1439/40: „*Item von Regina celi den capellan unde schulmeistern 11 gr.*[3]). Ähnliche Eintragungen in den folgenden Jahren. Zahlungen an den Schulmeister für Vigilien finden sich in den Rr. aus der Zeit der Hussitenkriege 1426, 1428, 1443, 1444, 1450.

Johannes Haß, 1509—1544 Stadtschreiber und Bürgermeister in Görlitz berichtet in seinen Annalen: *Von den priesterzinsen etc.*[4]): „*Item der rate hat aus der cammer vorsorgen und besolden mussen die prediger, die capellan, schulmeister, baccalarien, hospitalien, glockenern etc., die etwann alle aus der kirchenn zugangk, und von dem bettelstabe vorsorget sein wurden . . . Dem schulmeistir giebet der rate IC rh. fl. jerlichen, yhe XXI breite ben. adir silberne zinsgl. fur I fl. gerechent. Hat dorzu I mr., wenn er das funus mit der gantzen schule conducirt, eigene behausung, IIII mr. zu holtze etc. Und wiewol der rate etwas mehr zu quartalgelt auff die schuler gesatzt . . ., so haben doch die collaterales, baccalarius senior, junior, cantor etc. doraus nicht mogen vorsoldet werden, denn dem senior hat mann geben mussen XXXV mr., dem juniori XXX, dem cantori XXV jerlichen, dorumb ein rathe alle quartal bisz in X mr. hat zubussen mussen . . . Der schulmeistir mit seinen vier baccalauren und cantori haben sich alle der schule past, des halben jaris vom schuler I gl. introitus, II den. dem cantori das er die schuler mit herbrige vorsorget, item der kirchen, der funera, clein grosz und mittel. Den ein grosz funus mit der gantzen schule conducirt hat dem schulmeister gegeben I fl. hung., itzund aber wie isz vorordent I mr. etc. erhalden mussen. Und ist inen allen vom rothause nichts gegebenn . . . Itziger Lutterischer zeit abir hat isz sich gar umbgekart, das der schulmeister mit seinen gehulffen, baccalarien und cantori alle beweibet, das bey unsern alden, auch noch fur XV etc. jaren ein ungehort ding gewest, die man nhu also mit ihren weibern und kindern weiter und großer vorsolden musz, und iren solt vom rate gewartenn wollen.*"

Dies wurde etwa um 1540 geschrieben; 1548, nach dem Pönfall, setzen dann die geschriebenen Ratsrechnungen in unserem Archiv ein. In diesem Jahre finden wir folgende Zahlungen verzeichnet: dreimal 3 sch. dem Cantori vom Salve" (s. o.) nämlich Sexta p. Dyonis, Freitag nach Misericord und Sonnabend nach Franziskus, und 12 gr. am Sonnabend p. Martini. Diese Zahlungen wiederholen sich in den nächsten Jahren; die Höhe des Martinigeldes schwankt — 24 gr., 29 gr., 31 gr. — auch die Bezeichnung der Ausgabe ist wechselnd: 1549 „tranggelt uff Martini", 1554 „Bibalia", 1558 „uff St. Mar-

[1]) Görlitzer Hypothekenbuch 1384—1435.
[2]) Im Cod. IV. 153, nach dem Görl. Hyp.-B. 1434.
[3]) Görlitzer Rr. im Cod. IV. 101.
[4]) Script. rer. Trus. IV, 302/3.

tin zu singen", 1563 „von der Martinsgans". Wir wissen aus späteren Aufzeichnungen, daß der Martinsumgang seit alters auf dem Rathause mit einem Gesang begann; jedenfalls ist die obengenannte Summe die „Verehrung" dafür. — 1553 Sabatho p. Fab. u. Seb. heißt es zum ersten Male: „Dem Cantori uff Rechnunge vor sein solt 6 sch."; diese Zahlungen erfolgen dann regelmäßig viermal im Jahre. So ist also das Bild 1564/65 folgendes: Der Kantor erhält viermal 6 sch. Besoldung, zweimal 3 sch. vom Salve, 29 gr. an Martini, dazu gewiß (s. Haß) freie Wohnung, Heizung, Korn und die kirchlichen Akzidenzien.

2. Von der Gründung des Gymnasiums ab (1565—1883)

Die Gehaltszahlungen aus der Ratskasse: viermal 6 sch. Sold und zweimal 3 sch. vom Salve, in Summe also 30 sch. jährlich, bleiben bestehen bis zum 1. Quartal 1584/85[1]). Vom 2. Quartal 1584/85 bis zum 3. Quartal 1588/89 — also während Rhons Amtszeit — betragen sie viermal 10 sch., sodann bis Ende 1593/94 viermal $7^1/_2$ sch., das ist die alte Summe von 30 sch., endlich in der Rechnung 1594/95 dreimal 9 sch.; vom 4. Quartal d. J. ab übernehmen die Vorsteher der Priesterschaftskasse die Besoldung der „Schuldiener" Am 25. Mai 1594 war gleichzeitig vom Rat eine neue Festsetzung der Lehrergehälter beschlossen worden[2]), nach der Kantor Hauffe statt 30 nun 36 sch. erhielt. Da die Rechnungen der „Schul- und Priesterschaftskasse" von 1559—1735 erhalten sind[3]), können wir die Entwicklung der Gehaltsverhältnisse des Kantors genau weiterverfolgen, und das ist jetzt für uns, da wir die Kipper- und Wipperzeit mit den von uns überstandenen Währungsnöten vergleichen können, doppelt interessant. Das Kantorgehalt hielt sich bis 1618/19 auf 36 sch., stieg in diesem Rechnungsjahr auf 42 sch. und vom 17. Februar 1622 an auf 46 sch. Am 11. März 1623 wurden sämtliche Gehälter „geduplet", nachdem es schon im Dezember 1622 „Teuerungszulagen" gegeben hatte. 1623/24 setzt dann die „Inflation" mit voller Schärfe ein: am 17. September 1623 (Quartal Crucis) steht in den Rechnungen: „den Herren *Collegis ex senatus decreto* zwelffach entrichtet: 12 Tal. pro 1 Tal. gerechnet" Kantor Nicius erhält daher an diesem Tage 138 Tal. = 11 sch. 58 kr. in altem Gelde, am Quartal Luciae 207 Tal. = 17 sch. 52 kr., am Quartal Reminiscere 1624 und Trinitatis je 11 sch. 35 kr. Und dann kommt der Augenblick, wo man mit dem Umrechnen dem Währungsverfall überhaupt nicht mehr folgen kann und alles Rechnungsführen keinen Sinn mehr hat: 1624/25 fehlen die Gehaltsangaben ganz. Dann sinken die Quartalszahlungen langsam von 18 sch. 41 kr. 4 Pf. (1625/26), über 16 sch. 41 kr. 4 Pf. (1626/27) auf 15 sch. 35 kr. (1645/26), erfolgen auch unregelmäßig und unvollständig, so daß Reste bleiben. Am Ende des Krieges 1648 beträgt das Gehalt jährlich 62 sch., 1650—1666 84 sch.; 1666—1678 wieder 62 sch. 1678/79 geht man zur Thaler-

[1]) Ratsrechn. 1565ff.
[2]) Geißler, Rats-Prot.
[3]) Ratsarchiv.

Währung über[1]); das Gehalt beträgt jetzt viermal 15 Thaler 1 Gr. 8 Pf. und bleibt so bis 1703. Allerdings hatte Kantor Möller 1691 den Rat gebeten, ihm „einen Zusatz zu gewähren, weil er mehr *labores* ietzo hätte[2])". Die Mehrarbeit kam aus der neueingerichteten Freitags-Kommunion. Der Rat beschloß am 28. Juli 1691: „Es sind ihm *per majora* jährlich 10 Thaler zugesetzet und soll man untersuchen, wo es herzunehmen[3])." Diese Zulage, die nun ständig wird, übernahm die Ratskasse[4]); sie erscheint in den Rr. erstmalig am 14. Juli 1692. Von 1704/05 ab ist in den Rechnungen der Schul- und Priesterschaftskasse das Kantorengehalt mit 80 Thaler eingetragen; es bleibt so, bis die Rechnungen 1735 aufhören.

Die erste vollständige Zusammenstellung des Einkommens des Kantors stammt aus dem Jahre 1737[5]) Sie lautet:

a) 80 Thlr. jährliche Besoldung.
b) 5 Thlr. von dem Sylverstainisch Legato.
c) 4 Thlr. 16 Gr. von dem Möllerischen Legato.
d) 1 Thlr. pro collectione didactri.
Hierüber:
e) 2 Thlr. wegen des Meltzerischen Legato
f) 6 Gr. zum heil. Abend aus der P. P. Kirche.
g) 10 Thlr. vors Communion-Singen am Freytage
h) 1 Thlr. vom Gregorio.
i) 12 Gr. aus der St. Annenkirche.
k) 16 Gr. vom Hospital zum heil. Geiste.
l) 12 Gr. vom Hospital zur Lb. Frau.
m) 12 Gr. vom Hospital zu St. Jacob.
n) 8 Thlr. vom Bergerischen Legato
Deputate:
o) 7 Scheffel Korn.
p) 3 Stöße Weich-Holtz.
q) 1 Topf Wein am Gregori-Feste.

NB. Es fehlen die freie Wohnung und die kirchlichen Akzidenzien in der Aufstellung.

Zu den einzelnen Posten seien einige erläuternde Anmerkungen gemacht. Zu b: Am 27. Mai 1719 vermachte der Freiherr Ferdinand Rudolf von Silverstein und Pilnickau dem Gymnasium reiche Stiftungen[6]), aus denen dem Kantor die Zulage gezahlt wurde. Am Gymnasium wurde von 1720—1881 ein Silversteinscher Gedächtnisaktus mit Reden und Gesängen gefeiert[7]); dann wurde er mit den übrigen Gedächtnisfeiern im jährlichen Wohltäterfest vereinigt. Zu c: In den Rechnungen der Schul- und Priesterschaftskasse 1683/84, wo dieser Posten zum ersten Male erscheint, heißt es unterm 30. März 1684: „Wegen derjenigen 200 Mg., welche weyland Hr. Ignatius Moller Senator zur Helffte der Cantorey, zur Helffte denen jenigen (Studenten), so sich in der Klosterkirche mit Predigen üben, übermacht, 12 Mg. = 9 Thlr. 8 gr.", also je 4 Thaler 16 gr. 1687/88 steht bei dem Posten: „Dem Herrn

[1]) Über die Görlitzer Münzverhältnisse s. Jecht, die wirtschaftlichen Verhältnisse der Stadt Görlitz im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, S. 36.
[2]) Rep. M.-A. I. 109, Nr. 113.
[3]) R.-Pr.
[4]) R.-Pr. vom 12. Juli 1692.
[5]) Handschr.-Bd. der sächsischen Landesbibliothek in Dresden L 229, betreffend die Piae Causae in Görlitz.
[6]) Schütt, I. 83.
[7]) Programme i. d. Mil. Bibl.

Cantori unter die Cantorey auszutheilen"; es scheint sich hier also um keine persönliche Einnahme des Kantors zu handeln. So ist es erklärlich, daß dieser Posten in den späteren Vokationen fehlt. Zu d: Für die Einnahme des Schulgeldes. Zu e: Die Stiftung geschah von Elias Melzer im Jahre 1595[1]). Zu g: Diese Zahlung datiert seit 1691 (s. o.). Zu h: Jedenfalls wie auch die Weinspende eine sehr alte „Verehrung", denn das Gregoriusfest wurde in Görlitz gefeiert, solange die Quellen zurückreichen. Zu i—m: Für die Tätigkeit an den betreffenden Kirchweihfeiern. Zu n: Die Witwe Matthäus Bergers, Anna, Tochter des Bürgermeisters Georg Heldreich, die am 23. Juni 1617 starb, legte beim Rathe 5000 Thaler nieder mit der Bestimmung, daß von 1000 Thaler die Zinsen zu 60 Thaler 12 armen Schülern, welche täglich außer Sonnabend und Sonntag, nebst dem Kantor, der allewege dabei sein soll, in der Mönchen- oder Peterskirche etliche teutsche Lieder zur Vesper singen, jedem wöchentlich 2 Arg., dem Kantor aber für die Inspektion quartaliter 2 Thaler gegeben werden[2]). — Die Amtswohnung des Kantors befand sich im Karpfengrund 5, Hypotheken-Nr. 299a. — Die kirchlichen Akzidenzien betrugen nach der Willkür von 1679: Für Hochzeiten, bei welchen der Kantor amtierte, 1 Thaler, für Begräbnisse, wenn er vor der Tür und in der Kirche singt, 1 Thaler 12 Gr.; für ein Begräbnis mit der halben Schule 6 Gr. Dazu kamen noch folgende Einnahmen an Läutegeld: Von einer ganzen Schule 2 Gr. 8 Pf., von einer halben Schule 2 Gr. 8 Pf., vom großen und kleinen Quinque 1 Gr., vom Brautläuten 2 Gr. 4 Pf., vom Ausläuten eines in der Fremde Verstorbenen mit 4 Pulsen 4 Gr. 8 Pf., mit 3 Pulsen 3 Gr. 10 Pf., mit 2 Pulsen 2 Gr. 8 Pf., mit einem Pulse 1 Gr. 11 Pf.[3]). Nachzutragen ist, daß der Kantor von der Peterskirche jährlich 7 Pfund Wachs erhielt, nämlich 4 Pfund zu Michaeli und 3 Pfund zu Weihnachten[4]). Auch kamen die Einnahmen vom Martinsumgang hinzu, die bei Kantor Döring in den Jahren 1796 bis 1810 zwischen 63 und 77 Thaler einbrachten[5]).

Auf dieser Grundlage beruhten die späteren Vokationen bis ins 19. Jahrhundert. Als 1748 Chr. Dan. Urban Cantor adjunct. und Collaborator wurde, erhielt er 50 Reichsthaler jährliche Besoldung, als er das Kantorat 1756 bekam, enthielt die Vokation sämtliche oben angegebenen Gehaltsposten mit Ausnahme von c; dazu kamen 6 + 2 = 8 Thaler Zulage, solange der Numerus Docentium Septenarius beibehalten wird, und 10 Thaler *pro Informatione Pauperum* in der Vocal-Music[6]). Die Vokation Petris vom 21. September 1764 stimmt bezüglich der Besoldung mit der Urbanschen überein[7]). Auch in der Vokation Dörings vom 17. September 1795 stehen dieselben Einnahmeposten mit Ausnahme des unter h genannten Gregorius-Thalers; dazu kommen neu: 8 Groschen wegen des Vorsingens bei der Predigt über die Augsburgische

[1]) Jecht, Quellen zur Geschichte von Görlitz, S. 268.
[2]) Pufe, Umgangzettel f. 1813.
[3]) Rep. M.-A. I. 103, Nr. 34.
[4]) Dieselbe Quelle.
[5]) Einladungsschrift zur Gersdorff-Feier 1811.
[6]) Rep. M.-A. I. 103, Nr. 34.
[7]) Rep. M.-A. I. 109, Nr. 113.

Konfession, der 5. Teil der Zinsen von 2000 Thaler des von Gersdorffschen Vermächtnisses für die fünf untersten Schullehrer, welche abwechselnd alljährlich ein Programm zu schreiben und eine öffentliche Rede zu halten haben, sowie 16 Thaler wegen des Präcentorats[1]). Das Vermächtnis der Frau Luise von Gersdorff fiel dem Gymnasium im November 1779 zu[2]). Die Einladungsschriften von Petri, Döring und Blüher finden sich in der Milichschen Bibliothek. Auch der Gersdorffsche Gedächtnisaktus ging 1881 in dem Wohltäterfest auf. — Die Blühersche Vokation vom 2. August 1814 enthielt als Gehalt 125 Thaler, dafür fielen die Zulagen und Deputate weg, es blieben aber die Posten b, d—g, i—n aus den alten Stiftungen, die 10 Thaler für den Gesangunterricht der Armenschüler, die 8 Groschen für den Gedächtnisgottesdienst der Augsburger Konfession, die Gersdorff-Stiftung und die 16 Thaler für das Präcentorat; ebenso die Amtswohnung. Neu hinzu kamen 6 Thaler 12 Groschen vom Neubauerschen Legat[3]). Mit der Umwandlung der Kantorstelle am Gymnasium aus einer wissenschaftlichen in die Gesanglehrerstelle, Michaelis 1835, war eine neue Einkommenfestsetzung verbunden. Das Gehalt betrug nun 350 Thaler, der Martinsumgang fiel weg, dagegen bekam der Kantor nun sämtliche Begräbnisgebühren, an denen früher auch die anderen Lehrer des Gymnasiums Anteil hatten, allein[4]). Diese Änderungen kamen auch in der Vokation für Klingenberg vom 1. April 1840 zur Geltung[5]). Sein Einkommen soll noch einmal zusammengefaßt werden:

I. Freie Wohnung in dem Kantoratsgebäude sub. Nr. 299a (Karpfengrund).

II. An barem Gehalt und Stiftungen:

A. Aus der Stadthauptkasse: 350 Thlr. Gehalt.
- 10 Thlr. für das Singen bei den Kommunionen.
- 15 Sgr. sogen. Weinkeller-Legat.
- Die jährl. Zinsen des Bergerschen Legats (s. o.).

B. Aus dem Ärar der St. Petri- und Pauli-Kirche:
- 16 Thlr. für das Präcentorat.
- 7 Sgr. 6 Pf. zu Weihnachten.
- 7 Sgr. 6 Pf. am Sonntag nach dem 31. Okt. (Ged. Gottesdienst f. d. Augsb. Conf.) Lochmannsche Stiftung.
- 7 Pfd. Wachs, 4 zu Michaeli, 3 zu Weihnachten.

C. Aus dem Ärar der Dreifaltigkeitskirche:
- $^2/_5$ der Zinsen des Neubauerschen Stiftungs-Kapitals von 412 Thlr. 15 Sgr. für die Besorgung des Gesanges bei der Stiftungspredigt.

---

[1]) ebendort.
[2]) Schütt II. 13.
[3]) Rep. M.-A. I. 109, Nr. 113, Vol. II.
[4]) ebendort.
[5]) Rep. M.-A. I. 109, Nr. 181.

D. Aus dem Ärar der Annenkapelle: 15 Sgr.
Aus dem Ärar des Hospitals zum heil. Geist: 20 Sgr.
Aus dem Ärar des Hospitals zur Lieben Frau: 15 Sgr.
Aus dem Ärar des Hospitals zu St. Jacob: 15 Sgr.
} für Besorgung des Gesanges bei den Kirchweihpredigten.

E. Aus der Gymnasial-Sängerchor-Kasse:

10 Thlr. für den Gesang-Unterricht.

10 Thlr. für Beleuchtung und Beheizung des in der Kantorwohnung zu gewährenden Unterrichts-Lokals.

III. An Akzidenzien:

A. Bei Begräbnissen.

5 Thlr. 28 Sgr. 4 Pf. von einer großen ganzen Schule (gr. Generale)
4 Thlr. 23 Sgr. 10 Pf. von einer kleinen ganzen Schule (kl. Generale)
1 Thlr. 28 Sgr. 2 Pf. von einer halben Schule.
10 Sgr. — Pf. von einem großen Quinque.
9 Sgr. — Pf. von einem kleinen Quinque.
5 Sgr. 9 Pf. von einem Minus.

Von jedem kleinen Begräbnisse, welches des Donnerstags vorfällt, die für den Grabegang hergebrachten Gebühren, und zwar 8 Sgr. 9 Pfg. für ein gr. Quinque, 7 Sgr. 6 Pfg. für ein kl. Quinque, 5 Sgr. 9 Pfg. für ein Minus.

Bei einem Ausläuten für 1 oder 2 Pulse 3 Sgr. 4 Pfg., für 3 Pulse 4 Sgr. 5 Pfg., für 4 Pulse 5 Sgr. 10 Pfg.

Für jedes vom Trauerhause selbst gewählte, bestellte und vom Kantor in Person ausgeführte Lied 5 Sgr. bei einer großen oder kleinen ganzen Schule, 2 Sgr. bei den anderen Begräbnissen.

B. Bei Trauungen: 2 Thlr. 7 Sgr. 11 Pfg. bei Trauungen mit großem Aufgebot.

15 Sgr. bei den anderen, falls das Singen verlangt wird.

Man sieht, es hat sich hier mancher Posten durch mehrere Jahrhunderte erhalten. In dem „Rezeß betr. Auseinandersetzung zwischen Stadtgemeinde und evangelischer Kirchgemeinde zu Görlitz" 30. November 1865/12. Juli 1866 heißt es dann im § 3: „Alle auf die . . . Gehälter der Kirchenbeamten bezüglichen Ausgaben . . . werden fortan aus der Kasse der hiesigen evangelischen Kirchgemeinde bestritten." — Die Besoldung der Gesanglehrer am Gymnasium geschieht nach den staatlichen Besoldungsordnungen. — Die Pension Klingenbergs (1883) betrug 1030 M. vom Schulamt und 900 M. vom Kirchenamt. — Über die besonderen Zahlungen an die Kantoren bei Umzügen, Hochzeiten, Dedikationen usw. ist bereits im biographischen Teil berichtet worden; nachzutragen wäre, daß sie nach den 1741 beginnenden Rechnungen der Honorarienkasse alljährlich 5 Thaler 12 Groschen für die von ihnen gelieferte Kirchenmusik bei der Ratskür erhielten.

Erwiderung

Heinrich Besseler zeigt sich (AfM VIII, 145) verletzt durch eine angeblich „entstellende" „Kritik" seines Petersjahrbuchaufsatzes von 1925 „Grundfragen des musikalischen Hörens" durch mich im Deutschen Musikjahrbuch IV (1926), S. 29, und seine Auszüge könnten im Leser in der Tat den Eindruck erwecken, als hätte ich a. a. O. bösartige „Angriffe" geliefert, womöglich gar gerade an jener Stelle, um eine Diskussion von vornherein abzuschneiden. Ich finde mich darin aber durchaus mißverstanden und verstehe eigentlich nicht das Abwehrbestreben des verehrten Herrn Kollegen, dessen hohe Einschätzung durch mich ich ja a. a. O. eingangs ausdrücklich verlautbart habe. Ich habe auch mit dem Eingehen auf seine gedankenreiche Abhandlung in jenem Zusammenhang („Zwischen Kultur und Zivilisation der Musik") durchaus nicht „Kritik" üben wollen — wie etwa A. Einstein in ZfMw IX, 113, der eine Buchbesprechung gibt —, sondern habe einfach mehrere Deutungen der Gegenwart (Spengler, Frank Thieß, Besseler) gegeneinandergestellt, um dann eine eigene Stellung zu suchen. So propagandalose Suche einzig nach Erkenntnis des Heute, wie B. jetzt vermeint damals gegeben zu haben, kann ich freilich beim besten Willen in seinem Jahrbuchaufsatz nicht finden, denn z. B. gerade S. 45 (auf die er mich verweist) behauptet er, daß bei dem typischen Konzertbesucher „Bildungsheuchelei und gesellschaftliche Konvention eine große Rolle spielen" (oder findet doch, daß andere diesen Vorwurf „mit Recht" erheben); ebenda sagt er: „Die Alltäglichkeit, aus der die hohe Kunst herausführen will, ist für die Gebrauchsmusik das Lebenselement. Wenn für das heutige Bewußtsein fast nur Gesellschaftstanz, Kabarettlied und höchstens noch politische Leidenschaft hier im Vordergrund stehen, so bedeutet das keinen Einwand gegen die Musik, sondern gegen die zerreißende Unnatur des großstädtisch-kapitalistischen Daseins." Daß ich diesen Satz nicht etwa im Sinn einer politischen Bolschewisten-Propaganda ablehnen wollte, wird man mir hoffentlich glauben wollen. Daß Besseler jedoch in seinem Aufsatz persönlich ganz entschieden auf der Seite der Gebrauchskunst (auch heute!) gegenüber einer „absoluten" Kunst steht, dürfte aus seiner Auffassung S. 52 deutlich genug hervorgehen, es könne „von gemeinschaftsbildender Kraft des symphonischen Kunstwerks keine Rede sein". Das scheint mir ungefähr ein Todesurteil für die Sinfonik „von Beethoven bis Strauß", und die Besselersche Schilderung der bürgerlichen Musizierformen seit Brahms (S. 36) ist ebenso schroff geraten. Daß der Bolschewismus gegenüber der „zerreißenden Unnatur des großstädtisch-kapitalistischen Daseins" (Besseler) umstürzende Wiederherstellung urtümlicherer Verhältnisse sucht, jene Stufen, auf denen eben Besselers „umgangsmäßige" Musik von selbst geblüht hat, ließ mich warnend aussprechen, ich sähe in seiner Feindlichkeit gegen das Konzertleben „von Beethoven bis Strauß" eine „irgendwie" bolschewistische Einstellung. „Musik als Zauber", d. h. als Heilmittel, ist doch nur schärfster Ausdruck für die Zweckhaftigkeit umgangsmäßiger Musik, und es fragt sich mir doch sehr, wieweit die Kantate Bachs wirklich noch — innerlich — bloße „angewandte" Kunst darstellen mag, ob sie nicht einem Bach unter der Hand genau wie die Sinfonie einem Beethoven oder Bruckner in erheblichem Umfang zu „absoluter Kunst" geworden ist. Da B. selbst im letzten Satz seiner Petersjahrbuchabhandlung von der Möglichkeit spricht, daß die Anzeichen einer Erneuerung „umgangmäßigen" Musikhörens — er meint doch wohl, etwa in der Jugendbewegung oder der Liturgie — wieder vorübergehen könnten, so bliebe eben für ein „heute wieder die Gebrauchsmusik Wollen" unter den nun einmal nicht wegzuleugnenden Großstadtgegebenheiten wesentlich nur „Gesellschaftstanz und Kabarettmusik" als „angewandte" Musikform übrig. Mir schien deshalb das Erstreben solcher neuen Gebrauchseinstellung die Gefahr aussichtsloser Utopie oder der Bevorzugung unerwünschter Musikzweige zu bergen, weshalb ich das Heil eher in dem Ziel sehe, die notgedrungen bestehenden Großstadtformen des Konzertierens lieber mit neuer Wesenhaftigkeit zu erfüllen, was freilich noch mehr Utopie sein könnte, und der ganze weitere Verlauf meines Aufsatzes im Deutschen Musikjb. müßte Besseler zeigen, daß ich seine herbe Zeichnung der „Anklänge der Romantik" durchaus zu schätzen weiß. Ich glaube mich jedenfalls frei von der Absicht, dem vortrefflichen Fachgenossen a. a. O. irgendwie Böses unterstellt zu haben. Und wenn ihm „irgendwie bolschewistisch" fatal ist, so möge ihm statt dessen der Ausdruck „sozusagen bodenreformerisch" eher sänftigen.

Heidelberg — Hans Joachim Moser

Im Interesse einer sachlichen Verständigung begrüße ich es sehr, daß Prof. Moser auf seine früheren Ausführungen klärend zurückkommt. Vor allem bin ich erfreut, Übereinstimmung im Grundsätzlichen festzustellen, nämlich in der Überzeugung von der Reformbedürftigkeit unseres musikalischen Bodens — mögen auch über Mittel und Wege die Ansichten auseinandergehen. Es denkt ja niemand daran, die Konzertformen, die Prof. Moser mit „neuer Wesenhaftigkeit" erfüllen möchte, abzuschaffen und etwa dem großstädtischen Intellektuellen einzureden, er lebe echter, wenn er auf Konzert und Radio verzichtete und mit der Zupfgeige durchs Land zöge. Wieweit aber für den heutigen Schaffenden eine Erneuerung des Konzertierens im Sinne früherer Ideale möglich ist, scheint mir doch (was ja Prof. Moser auch zugibt) eine offene Frage — zumal wenn ein guter Beobachter heutiger Musik seine Eindrücke dahin formuliert, daß die jüngste Konzertproduktion entschieden auf eine „geistreich unterhaltende, kultivierte und streng gebaute Musik mit einem gewissen Ton des Feuilletonistischen" hinsteuert (E. Doflein im Melos 5, 1926, 375). Notabene: Das heutige Schaffen! Daß die Pflege der Klassik und Romantik deshalb nicht aufhören und schon ihrerseits das Konzert stets erfordern wird, bedarf ja keiner Ausführung. In unserer verzweifelten Lage noch an die Möglichkeit einer einheitlichen, geradlinigen, unkomplizierten Musikkultur zu glauben, wäre vollendete Utopie. Trotzdem, oder gerade deshalb kann ich es nicht als Schande empfinden, heute „persönlich ganz entschieden auf der Seite der Gebrauchskunst zu stehen" (propagandalos heißt nicht standpunktslos!). Der Ton liegt auf „heute" und dem „heutigen Schaffen": vor 50 oder 100 Jahren wäre es sinnlos gewesen. Und vor allem möchte ich Gebrauchskunst nicht so handgreiflich als Alternative zwischen Jugendbewegung, Kirchenmusik oder Tanz und Kabarett auffassen. Die „umgangsmäßige" Musik umspannt viel weitere Grenzen, und mir scheint es heute darauf anzukommen, daß das Musizieren wieder in den ursprünglichsten Tiefen unseres Daseins Wurzel fasse, dauernde Lebensnotwendigkeit und -freude werde statt seltener Offenbarung oder Unterhaltung, einfach und selbstausführbar statt kompliziert und anspruchsvoll, notwendig und nicht im Grunde zufällig, weil eben immer weiter produziert wird und das peinliche Mißverhältnis zwischen „Angebot" und „Nachfrage" schon deutlich genug auf den Krebsschaden hinweist. Sicher hat die Jugendbewegung hier am stärksten und bewußtesten den Boden gelockert, doch sei nicht übersehen, daß auch andere Kräfte am Werk sind: das neue Bemühen um Erziehung und Schulmusik, die Suche der Schaffenden nach sinnvoller Gemeinschaft, mancherlei Ansätze zu neuen religiösen oder gesellschaftlichen Bindungen, nicht zu vergessen die vielfältigen Diskussionen und Anregungen, wie sie z. B. vortrefflich in Mosers Geschichte der deutschen Musik (II 2, 534ff.) zu finden sind. Vorläufig alles noch eine dünne Saat auf weitem Feld: wer wollte wissen, ob, wann und wie sie aufgehen wird? Aber es geht ja nicht um Kulturprogramme, sondern nur darum, bereit zu sein. Und zum Schluß gerade an Prof. Moser — mit seinen breiten Wirkungsmöglichkeiten im deutschen Musikleben — den Appell, doch nicht über einer verständlichen Skepsis die Zuversicht zu vergessen, zu der er sich (wenn ich die letzten Seiten seiner Musikgeschichte nicht ganz mißverstehe) früher bekannt hat!

Freiburg (Breisgau) Heinrich Besseler

Eine kritische Bemerkung zu Peter Wagners „Zwischenstadium" der Neumierung

In seiner interessanten Studie „Aus der Frühzeit des Liniensystems" (AfM VIII, 2 S. 259ff.) bezeichnet Peter Wagner auf Grund einer in einem Antiphonar der Wolffheimschen Bibliothek vorgefundenen Doppelneumierung die das 4-Linien-System so gut wie gar nicht berücksichtigende schwarze Notation als einen wenn auch mißlungenen Versuch einer Linienneumation und glaubt hiermit ein bisher einzig dastehendes Neumierungs-Zwischenstadium aufgedeckt zu haben.

Dieses Resultat ist jedoch weder die einzige, noch die sinnvollste Lösung des in dem Manuskript sich vorfindenden tatsächlichen Befundes.

Sie ist nicht die einzig mögliche, weil die für Peter Wagners Ergebnis notwendige Voraussetzung einer gleichzeitigen Entstehung der schwarzen Neumierung und des Liniensystems keineswegs auf sicherer Grundlage steht.

Sie ist nicht sehr sinnfällig, weil dadurch zwischen Ideal und praktischer Verwirklichung eine geradezu ungeheuerliche Diskrepanz entsteht.

Eine weit einfachere Lösung ergibt die Annahme, in der schwarzen Neumierung eine linienlose Aufzeichnung, in dem Liniensystem dagegen eine mechanisch voll durchgeführte Vorbereitung der späteren roten Neumierung zu erblicken, die aus unbekannten Gründen teilweise unterblieben ist. (Diese Art Vorbereitung [Notenlinien, Texte usw.] ohne Einzeichnung der Noten selbst ist in den mittelalterlichen Manuskripten auf Schritt und Tritt anzutreffen.)

Diese Verkettung des Liniensystems mit der roten Neumierung macht die Annahme eines Zwischenstadiums, das 4 Linien benutzt, ohne eine Spur diastematisch zu notieren, überflüssig und es bleibt das Wolffheimsche Antiphonar lediglich als bisher einzigartiges Dokument einer wahrscheinlich aus Gründen der Schreibersparnis entstandenen Doppelneumierung bestehen.

Erlangen Dr. Karl Dèzes

Zum Vorstehenden habe ich das Folgende zu erwidern:

Ich habe die Handschrift Wolffheim wochenlang durchsehen können und mir die sämtlichen erreichbaren Möglichkeiten der Erklärung ihres Problems vorgehalten, auch diejenige, auf der Dèzes seine Hypothese aufbaut. Wenn ich sie schließlich beiseite ließ, so lag das daran, daß für sie in der Handschrift kein Anhaltspunkt vorliegt und sie tatsächlich in der Luft hängt. Sie hat zur Voraussetzung, daß der erste Schreiber nur die schwarzen Neumen geschrieben habe. Nun glaube ich mich aber bestimmt zu erinnern, daß die Handschrift nirgendwo eine schwarze Neumierung ohne Linien enthält. Wären die Linien erst für die roten Neumen gezogen worden, wie Dèzes meint, so müßte doch wohl an irgendeiner Stelle eine solche schwarze, linienlose Neumierung noch zum Vorschein kommen oder wenigstens ihre Spuren hinterlassen haben. Eine andere Vermutung, die mich aber nicht lange festhielt, war, es könne sich um die gregorianische Korrektur einer ambrosianischen oder ähnlichen Fassung handeln.

Im einzelnen gestatte ich mir zu Dèzes' Hypothese zu bemerken:

1. Es gibt in der mittelalterlichen Musik nicht wenige „ungeheuerliche Diskrepanzen zwischen Ideal und praktischer Verwirklichung". Sonst hätte z. B. die so oft wiederholte Sendung römischer Gesanglehrer nach dem Norden wenig Sinn gehabt.

2. Die Hypothesen Dèzes' läßt sich bereits an der Hand der von mir mitgeteilten Klischees zurückweisen. Das Klischee auf S. 263 meiner Abhandlung, das ich nicht ohne Absicht und nur als ein Beispiel aus vielen andern ausgewählt habe, um von jedem der graphischen Stadien der Handschrift eine Probe zu geben, läßt sich auf Grund der Annahme Dèzes' nicht erklären. Die Linien können nicht erst für die roten Neumen nachträglich gezogen sein, sonst wäre gerade eine Neumierung wie S. 263 eine Unmöglichkeit. Die stete Verbindung schwarzer Neumen und der Linien beweist ihren Zusammenhang und die Ursprünglichkeit beider. Mit Argumenten, wie die spätere rote Neumierung sei „aus unbekannten Gründen teilweise" unterblieben, kann man an allen Schwierigkeiten vorbeikommen.

3. Ich möchte endlich meiner Freude darüber Ausdruck geben, daß uns von der älteren Generation, die wir länger als ein Menschenalter mit derlei schwierigen Dingen uns befassen, jüngere Kräfte zur Seite treten. Ich weiß mich aber mit anerkannt ersten Forschern einig, wenn ich sage, daß wir Älteren es gerne sähen, die Jüngeren möchten lieber mit positiven Leistungen von Bedeutung anfangen, als mit hurtiger Kritik. So haben wir Alten es wenigstens von unseren Lehrern gelernt.

Freiburg (Schweiz) P. Wagner

Eine Gagliarde von Ciprian de Rore?

Von

Leo Schrade, Leipzig

Die Ratsschulbibliothek zu Zwickau bewahrt unter der Signatur CXV, 3 ein Manuskript, das in deutscher Lautentabulaturschrift geschrieben ist[1]). Die Handschrift hat das Format 18,6 × 15,1 cm in 4⁰. Die Beschreibung im genannten Musikkatalog (Nr. 50) ergänzend ist zu bemerken:

Von den 157 Blättern des Manuskriptes weisen Kompositionen auf: Bl. 1 bis 33 (Bl. 34 bis 99 leer), Bl. 100 bis 106 (hier sind einige Blätter ausgeschnitten, die aber ersichtlich in deutscher Lautentabulaturschrift beschrieben waren), Bl. 107 bis 128 enthalten einen chemischen Traktat (über Salpeter), Bl. 128^v bis 129^r eine Skizze in deutscher Lautennotation, Bl. 129^v bis 141^r leer, Bl. 141^v beschrieben (in slawischer Sprache; polnisch?), Bl. 142 bis 156 leer, Bl. 157 beschrieben in der Lautennotation; auf der Innenseite des Rückdeckels steht ebenfalls eine Komposition (titellos). In der Notation ist auf Bl. 100^r eine Abweichung zu bemerken, und zwar ist die betreffende Komposition (titellos) in deutscher Orgeltabulaturschrift aufgezeichnet. Auf Bl. 2^r ist zu lesen: „PRIMA PARS TA = / BELLATURAE [!] CON = / TINENS CHOREAS / ET GALLIARDAS / TANTUM. /“ Notation und Schriftzeichen deuten auf den Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Deutlichkeit der Titel läßt bisweilen zu wünschen übrig[2]). Die größte Anzahl der Kompositionen sind Tänze (auch polnische!), vokale Arrangements für Laute stehen nur vereinzelt[3]). An Komponisten sind Orazio Vecchi („Conuoci dai sospiri a 4. Horatij Vecchj.“ — Bl. 33^v) und „Cipriano“ genannt[4]). An dieser Stelle interessiere uns nur Cipriano. Bl. 16^v steht: „Ciprian: Gal:“, Bl. 24^r: „Cyprian. Gal. vide fol: 28“. Eine Zuschreibung dieser Komposition zugunsten Ciprian de Rores hat in gleicher Weise Alles für wie Alles gegen sich[5]). Dies allerdings nur aus äußeren

[1]) Vgl. R. Vollhardt, Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau, Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte, Leipzig 1896, S. 55, und Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde, II, S. 50.

[2]) Einzelnes war mir zu entziffern unmöglich, wahrscheinlich ist es in der polnischen Sprache geschrieben. Die Beziehungen zwischen Polen und Sachsen sind bekannt.

[3]) Es sind m. E. vier, wenn wir die titellosen Stücke ausschalten.

[4]) Im Katalog S. 55 irrtümlich nur Vecchi aufgeführt.

[5]) Die Schreibweise Cipriano für Cipriano di Rore ist bekannt. Beiläufig gesagt, kommt sie u. a. in Galileis Fronimo Dialogo (1568) und Terzis Lautentabulatur, Buch 2 (1599), vor. Es hält leicht, zahlreiche Analoga in der Lauten- und Orgelliteratur nachzuweisen. Daher liegt kein Grund vor, deswegen an der Autorschaft Rores zu zweifeln.

Gründen. Hier wäre m. E. die einzige bekannte Instrumentalkomposition Ciprianos. „Stilkritische“ Kombinatinen zu konstruieren, kann nicht in der Absicht des Verfassers liegen, solange derartige Kompositionen Raritäten oder gar Unica bleiben. Im Zusammenhang mit der nachfolgenden Edition der betreffenden Gagliarden seien daher nur einige Hinweise und Kombinationen äußerer Art gestattet. Das Mus. Ms. 40032 der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin enthält auf Bl. 121r eine „Gagliarda di Cipriano“, die hier in der Wiedergabe der Originalnotation folgen möge:





Finis.

H. Osthoff gibt in seiner Studie, „Der Lautenist Santino Garsi da Parma“, diese Gagliarde in moderner Übertragung[1]), stellt aber die Autorschaft Rores in Frage. Jedoch ist ersichtlich[2]), daß auch Osthoff mit einer großen Wahrscheinlichkeit rechnet, hinter dem Namen „Cipriano“ verberge sich der uns bekannte Ciprian de Rore. Ein Vergleich der Gagliarde aus dem Mus. Ms. 40032 (Berlin) und den Gagliarden der Zwickauer Handschrift ergibt frappante Ähnlichkeiten, ja Übereinstimmungen. Man ist zunächst leicht geneigt, eine Beziehung der beiden Abschreiber zueinander — eine direkte oder indirekte — für wahrscheinlich zu halten. Die Verschiedenheit der Notation würde noch nicht entkräften, daß der „Zwickauer“ vom „Berliner“ (oder umgekehrt) abgeschrieben habe. Da aber das Ms. 40032 aller Wahrscheinlichkeit nach in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts zu setzen ist, und der „Zwickauer“ aus Gründen der Notation *nicht* vor 1600 geschrieben haben kann, wäre *nur* anzunehmen, daß das Berliner Sammelwerk dem Schreiber der Zwickauer Handschrift bekannt gewesen sei. Jedoch ist dies hypothetisch genug, um nicht zum „Glaubenszwang“ zu verpflichten. Vielmehr besteht die ebenso berechtigte Möglichkeit, daß der Zwickauer aus seiner anderen Quelle geschöpft oder aber das einmal Gehörte aus dem Gedächtnis notiert habe (was

[1]) Leipzig 1925, S. 145, Notenbeispiel Nr. 21. Laut Original müßte bei Osthoff, a. a. O., S. 145, der Takt 7 so aussehen:



[2]) Osthoff, a. a. O., S. 23.

allerdings mancherlei „Fertigkeiten“ zur Voraussetzung haben würde). Ob er „original“ abgeschrieben habe, bleibe dahingestellt. Parallelismen (in Quinten und Oktaven) brauchen niemanden zu „perhorreszieren“. Sie sind den frühen Orgel- und Lautenkompositionen insgesamt bekannt. Werturteile sind hier nicht am Platze. Einzelne Teile der Berliner Gagliarde decken sich mit den entsprechenden der zweiten Gagliarde des Zwickauers, und diese wiederum ist mit einigen Varianten eine Transposition der ersten. (Man bemerke die sehr „vokal“ ansprechenden Klauseln der Gagliarde Nr. 1 — Takt 15/16 und 31/32 — und Nr. 2 — Takt 15/16 und 31/32.)

Einige Anmerkungen zur Übertragung.

Für beide Kompositionen ist die Stimmung A — d — g — h — e — a angenommen.

I. 1. Takt 6 und 7: *Baß, Tenor und Alt könnten auch* — dem graphischen Bild der Tabulatur gemäß — Bindebogen erhalten, so daß beide Takte folgende Gestalt erhielten:



Jedoch würde die „Logik“ des Notenbildes dadurch einigermaßen gestört werden. Ich habe die Pausen vorgezogen.

2. Takt 28: ⊢. ⊨ ⊢ i 4 n n 1 Die Zahl 1 ist im Original verwischt und undeutlich, jedoch immer noch als 1 lesbar.

3. Takt 30 würde vielleicht besser so zu lesen sein:



Vgl. dazu Takt 15 dieser Gagliarde.

II. 4. Zum Takt 6/7 vgl. die entsprechenden Takte der ersten Gagliarde.

Takt 23: die Note g (unteres System) — in Tabulaturschrift die Ziffer 2 — ist im Original durch Verbesserung undeutlich geworden.

Cipriano, Gagliarde — Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. CXV, 3, Bl. 16v




15
20
25
30
32
Cipriano, Gagliarde
Ebenda, Bl. 24v
1
5
10
15
20



Nachwort.

Der Verfasser hat sich inzwischen für eine neue Methode bei der Übertragung von Lautenmusik entschieden, die hier infolge der notwendigen weitläufigen Erklärung noch nicht eingeschlagen werden konnte. Sie wird in dem demnächst erscheinenden „El Maestro“ des Luys Milan (in: Publikationen älterer Musik, Deutsche Musikgesellschaft) zur Diskussion gestellt werden.

Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a. d. S.

Von

Arno Werner, Bitterfeld

Da bereits über etliche alte evangelische Chorbibliotheken bedeutsamer Schulen und Hofkapellen berichtet worden ist, bedarf es vielleicht einer Rechtfertigung, wenn hier der Katalog einer weiteren Notensammlung, der der Wenzelskirche zu Naumburg, dargeboten und zur Erörterung gezogen wird.

Die Veröffentlichungen von Seiffert[1]) und Schering[2]) beziehen sich auf Gymnasien; hier jedoch handelt es sich um eine reine Kirchenbibliothek. Der wesentliche Unterschied aber besteht darin, daß für die bisherigen Abhandlungen eine spätere Zeit in Betracht kommt[3]), die hinsichtlich der Auswahl des Singematerials die Fühlung mit dem von uns angeführten Tonsetzerkreise so ziemlich ganz verloren hatte. Der Katalog der Weimarer Hofkapelle von 1662[4]) dagegen fällt zwar zeitlich mit dem letzten Katalog von St. Wenzel zusammen, berichtet aber über das Notenmaterial einer Hofkapelle, die lediglich aus wohl ausgebildeten Berufsmusikern zusammengesetzt ist; auch standen einer fürstlichen Kapelle ganz andere Anschaffungswege und Geldmittel zu Gebote als einer Stadtkirche, die, wenn sie auch schon Würde und Ansehen in gewissem Maße wahrte, doch mit einem Schülerchore und teilweise dilettantischen Instrumentisten, auch mit den beschränkten Mitteln des Rates rechnen mußte.

Die stattliche und angesehene Stadtkirche St. Wenzel war seit der Einführung des lutherischen Gottesdienstes eine Pflegestätte der Kirchenmusik. Jedenfalls wollte der Rat der Stadt mit seiner Musik in der Stadtschule und der Wenzelskirche nicht zurückbleiben hinter dem Domgymnasium und der reichen und prächtigen Domkirche. Als Patron von Wenzelskirche und Ratsschule bestreitet die Stadt die Notenanschaffungen. Schul- und Kircheneigentum sind zwar streng geschieden, doch bietet die der Kirche zugeschriebene reiche Notenbibliothek zugleich den Übungsstoff für die Schulgesang-

[1]) Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bachs Zeit. Sammelbände der IMG IX, S. 593—621.

[2]) Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig. AfM I, S. 275—288.

[3]) Vgl. auch AfM VII, S. 65—116.

[4]) Aber, Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Leipzig 1921, S. 150—162.

stunden. Zu der Chorbibliothek der Kirche gesellt sich infolge eines hochherzigen Vermächtnisses die überaus reiche Musikalien- und Instrumentensammlung eines Privatmannes. Der Zeitraum, auf den sich diese Betrachtung erstreckt, umschließt etwa ein Jahrhundert: die Zeit von 1570 bis 1663. Und zwar gelangen wir nicht auf dem bequemen Wege über ein fortlaufendes Register zum erwünschten Endziele, sondern die Nachrichten fließen aus drei ganz verschiedenen Quellen: aus den Stadtrechnungen, den Notenkatalogen der Wenzelskirche bei Übergabe des Kantorats und aus den drei Verzeichnissen, in denen die vom Kantor Unger der Kirche testamentarisch vermachten Musikalien aufgeführt werden.

Für die ersten Jahrzehnte nach Einführung der Reformation stehen die „Wittenbergischen Gesänge" von Walther im Mittelpunkt der Kirchenmusik Sachsen-Thüringens. Diese Zeit scheidet für unsere Erörterung aus. Obgleich von Wittenberg her auch für möglichst geeignete Besetzung der Kantorate gesorgt wird, fehlt es doch noch lange an tüchtigen Bewerbern. Erst als ein zweites Geschlecht aufwächst, das durch die neue Lateinschule und den Musikbetrieb auf den Universitäten herangebildet ist, beginnt von etwa 1570 an die Quelle der Musikkomposition reichlicher zu fließen, wie das zunehmende Erscheinen gedruckter Notenwerke und die wachsende Zusendung ungedruckter Kompositionen an die Stadtverwaltungen bis etwa 1620 beweisen. Die ältere Periode, die man wohl — nicht ganz mit Recht — als die Zeit des unbegleiteten Motettengesanges bezeichnet hat, schließt mit etwa 1610 ab. Kataloge von Chorbibliotheken aus dieser Zeit sind nicht bekannt, und die späteren geben keinen vollen Aufschluß, weil mit der gänzlich veränderten Musikübung nach dem genannten Jahre das alte Notenmaterial fast ausnahmslos ausgeschieden wird. Nur in großen Bibliotheken haben sich die wichtigeren Druckwerke erhalten, die für die bibliographischen Werke von Eitner, Zahn u. a. die hauptsächliche Grundlage bilden. Im übrigen bleiben uns als fast einzige Quelle die Stadtrechnungen, aus denen auch hier das Verzeichnis, so vollständig als es möglich war, herauskonstruiert wurde. Wenn auch die Hauptwerke der führenden Musiker vor 1600 bekanntgeworden sind, so geben uns doch die bisher wenig ausgebeuteten Stadtrechnungen weiteren Aufschluß über Tonsetzer zweiter und dritter Güte und deren kleinere und handschriftliche Kompositionen; vor allem aber gewinnen wir durch sie einen Einblick in die Tätigkeit der heimatlichen Musiker, die in dieser ersten Entwicklungszeit evangelischer Kirchenmusik die Schul- und Kirchenchöre mit handschriftlichem und gedrucktem Notenmaterial versorgten. Nun finden sich unsere musikgeschichtlichen Nachrichten unter verschiedenen Abteilungen des Ausgabeetats der Stadtrechnungen: bald an neutralem Orte unter „Gemeine Ausgaben", bald ehrenvoll unter der Rubrik „Ehrengeschenke an Künstler und Gelehrte"; ja selbst — doch nur ganz selten — unter „Bettler und arme Leute" geraten die Musiker. In Naumburg sind dergleichen Ausgaben unter „Verehrung der Gelehrten" gebucht. Das Angebot von Musikalien geht hier durchweg von den Tonsetzern selbst aus; nur der geschäftstüchtige Buchdrucker und Verleger von Beruf, Salomon Richzenhain von Jena, tritt uns als

Vertreiber seiner eigenen Verlagswerke entgegen. Schein, Scheidt und Schütz schicken eigene Boten; dasselbe tun auch wohl die kleineren Geister, deren Namen in den Stadtrechnungen unserer Landschaft immer wiederkehren. Ortsansässige Musiker und solche der Nachbarschaft finden sich in Person auf dem Rathause ein, überreichen ihre handschriftlichen oder gedruckten, vielfach für besondere Gelegenheiten berechneten Gesänge dem Stadtschreiber und heimsen Ehre und ein meist sehr mäßiges Geldgeschenk ein. Auch einflußreiche Mittelspersonen werden benutzt zur Abwicklung des Geschäftes mit dem Rate der Stadt. So überbringt der Pfarrer Georg Weber zu Kleinjena eine geschriebene Passion seines in Weißenfels amtierenden Vaters, und der Amtschösser von Eckartsberga läßt dem Rate Gesänge eines fremden Komponisten zugehen. Die Abfindungssumme der Stadt ist äußerst schwankend. Maßgebend ist offensichtlich die Größe und Ausstattung des erworbenen Werkes und die soziale Stellung und allgemeine Wertschätzung des Musikers. Das Wohlwollen des Rates geht so weit, daß selbst einer zurückgewiesenen Sendung ein Geldgeschenk beigefügt wird. Jede neue Entwicklungsperiode tritt gegen die eben vergangene schroff und unduldsam auf. Als daher in den Jahren nach 1610 die neue Art des Musizierens sich durchsetzt, fällt die Kunst der vorhergehenden Zeit der Verachtung anheim, und die alten Musikalien werden bis auf wenige Ausnahmen der Vernichtung preisgegeben. So kommt es, daß in dem Verzeichnis von 1638 fast alles Notenmaterial aus den Jahren vor 1610 nicht mehr aufgeführt wird. Auch von den Partes des Kantors Stiefel, die dieser 1615 der Wenzelskirche vermacht, sind nur einige Handschriften erhalten geblieben. Obschon wir wissen, daß die Kantoren früherer Jahrhunderte großen Sammeleifer bekunden, bei Lebzeiten ihre wohlausgebaute Bibliothek dem Chor zur Verfügung stellen und nach ihrem Tode der Kirche oder Stadt vermachen oder wenigstens zum Kauf anbieten lassen, so ist uns doch keine so umfangreiche Noten- und Instrumentensammlung im privaten Besitze bekannt geworden wie die des Naumburger Kantors Unger. Auf Grund des 1657 aufgesetzten Testaments geht sie im nächsten Jahre in das Eigentum der Kirche über. Die Witwe liefert die an verschiedenen Stellen aufbewahrte Bibliothek wie auch die Instrumente aus, ja, sie erbietet sich, die neukomponierten Sachen ihres „Seligen Herrns“ drucken zu lassen und der Kirche ein Exemplar zuzustellen. Unger verzichtete allerdings auf die Anschaffung großer und grundlegender Werke der ersten Meister; sie waren zu teuer und fanden sich außerdem in jeder bedeutenderen Chorbibliothek. Aber seine ausgedehnte Leipziger Tätigkeit und das lange Wirken in Naumburg hat Unger benutzt, Bekanntschaft zu knüpfen nicht nur mit den führenden Geistern seiner Zeit, sondern auch mit einer großen Zahl weniger bekannter sächsisch-thüringischer Musiker. Es sind fast lediglich — und das ist uns besonders wichtig — Fachgenossen seiner engeren und weiteren Heimat, mit denen er wohl irgendeinmal persönliche Fühlung gehabt hat. Soweit als möglich sind die Lebensumstände der beteiligten Komponisten ermittelt worden. Vorherrschend sind geschriebene und gedruckte Einzelwerke, besonders Gelegenheitskompositionen. Von der

reichen Bibliothek der Wenzelskirche sind nur noch geringe Bruchstücke übriggeblieben: einige handschriftliche Kompositionen (wahrscheinlich von Stiefel), prächtige Abschriften von Passionen und zwei Stimmbücher mit Gelegenheitskompositionen. Merkwürdigerweise befinden sich darunter mehrere, die in den alten Katalogen nicht aufgeführt sind. Im Besitz von Instrumenten ist die Kirche zur Zeit der Abfassung des ersten Kataloges, also 1638, noch nicht. Man behilft sich wohl mit denen der Schüler und der Stadtpfeiferei, die 1584 gegründet wurde. Unger, der im eben genannten Jahre sein Amt antritt, bringt von Leipzig eine reiche Instrumentensammlung für den Gebrauch in Kirche und Schule mit. Diese Instrumente sind durch die Jahrhunderte hindurch in der Wenzelskirche erhalten geblieben. Sie gingen um 1890 für den Preis von 4000 M. in den Besitz des preußischen Staates über und wurden neben anderen in der Bauakademie am Schinkelplatze zu Berlin aufgestellt. Von hier gelangten sie in die Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente in Charlottenburg.

Die Kantoren der Wenzelskirche und Ratsschule seit der Reformation, unter deren Amtsführung die angeführten Werke beschafft und verwendet wurden, sind folgende[1]):

Wentzel*, Johann, 1553 angenommen.

Otto, Valentin, aus Markkleeberg bei Leipzig[2]), 1553/54—1564, dann bis 1594 Kantor an der Thomaskirche in Leipzig[3]).

Mühlstein*, Michael, gestorben 1570.

Stelzer* (Stölzer, Stölzner), *M* Johann, Kantor 1570, 1573 Konrektor, 1574 Rektor, 1575 Diakonus[4]).

Adelsbach, Johann *Gerbipolensis* (von Gerbstedt), studierte 1565 in Leipzig[5]), Kantor in Rochlitz[6]), seit 1571 in Naumburg, widmet 1574 dem Rat eine neue Messe.

Stiefel (Stiphelius), Laurentius (Lorenz), Kantor von 1582—1615, gebürtig aus Langensalza[7]), am 1. Mai 1574 in Pforta aufgenommen[8]), die Stadtrechnungen von 1582 bringen eine Ausgabe: dem neuen Kantor Laurentius Stiefeln „von seinem Gerethe von Leipzig anher zu führen". Stiefel entwickelte das kirchenmusikalische Leben in Naumburg zu großer Blüte[9]). Mit seinen hohen Anforderungen zog er aber sich den Unwillen der älteren Schüler zu. Am Kirschfest 1586 beschimpften sie ihn und wurden deswegen „in die Löcher gesteckt"[10]). Der Rat, dem Stiefel mehrfach Kompositionen widmete,

[1]) Die mit einem * bezeichneten Musiker kennt Eitner nicht. Biographische Nachrichten sind nur aufgenommen, soweit sie Berichtigungen oder Ergänzungen von Eitner (Quellenlexikon) darstellen.

[2]) Eitner ist zu berichtigen und zu ergänzen. S. 176.

[3]) Vollhardt, Geschichte der Kantoren und Organisten in den Städten Sachsens. S. 176.

[4]) Dietmann, Die Priesterschaft Kursachsens III.

[5]) Erler, Die Matrikel der Universität Leipzig.

[6]) Vollhardt a. a. O., S. 279.

[7]) Eitner bezeichnet ihn als Naumburger.

[8]) Hoffmann, Pförtner-Stammbuch, S. 35.

[9]) Vgl. Liliencron, Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste 1523—1700.

[10]) Hoppe, Die Pflege der Musik in Naumburg, Naumburg 1914, Sieling, S. 11.

war ihm wohl gesinnt. So spendete man ihm 1585 einen Gulden, „daß er am Tage Peter und Paul ein Stück von 41 Stimmen gesungen hat". Man ließ sogar 1607/08 das dem Rate zugeeignete Hauptwerk Stiefels: *Libellus scholasticus* auf Stadtkosten drucken und bezahlte noch am 2. März 1615 ein Schock 24 Groschen „zum andermal zu Druckerlohn" für Kompositionen Stiefels nach Eisleben. Sein „*Libellus*" erlebte noch 1684 einen Neudruck, den der Konrektor Heinsius besorgte[1]). Alljährlich vor der Osterfestpredigt führte der Kantor die Auferstehung von Scandellus auf. Die Musik am Fürstentage 1614 stellte natürlich die einheimische Musik in den Schatten. Nach dem Fourierzettel[2]) fanden sich zu besagter Gelegenheit 90 fürstliche Musikanten in Naumburg ein. So brachte der Kurfürst Johann Georg von Sachsen 21 Musiker, Johann Sigismund von Brandenburg 33 Trompeter und 6 „englische" Musikanten mit; der Markgraf von Brandenburg begnügte sich mit 15 Trompetern, Heerpaukern und einem Kapellmeister, dazu 10 Komödianten, der Herzog Ernst von Sachsen-Eisenach mit 3 Mann, der Markgraf und Erzbischof Christian Wilhelm mit 7 Mann, Landgraf Ludwig von Hessen mit 3 Mann. Von den italienischen Musikern des Kurfürsten von Brandenburg starb einer während des Fürstentages. Der Leiter der Musik war Michael Praetorius. „Unserm Herrn Kantor durfte es nicht leid sein zu musizieren, dieweil andere vorhanden waren, so viel besser musizieren taten, nämlich Herr Praetorius von Wolfenbüttel"[3]), sagt der Berichterstatter zum Troste Stiefels. Dieser starb am 13. Juli 1615, acht Schüler trugen ihn zu Grabe, seine Leichenpredigt handelte über Psalm 6.

Börner* (Poerner, Pirner), David, 1615—1633, aus Chemnitz, er wurde den 16. August 1599 in Schulpforta aufgenommen; da er erst nach 1603 die Anstalt verließ[4]), war er noch Mitschüler von Antonius Colander und Joh. Hermann Schein. Es ist nicht ausgeschlossen, daß er mit dem David Poerner identisch ist, der sich 1595 in Leipzig immatrikulieren ließ[5]). Von 1607 bis 1615 finden wir ihn im Kantorat St. Jacob in Chemnitz. Von hier geht er nach Naumburg[6]). Im Schuldverzeichnis des Verlegers Apel in Leipzig vom Jahre 1617 wird der mit aufgeführt[7]).

Unger (Ungar), Andreas, 1634—1657, gebürtig von Augustusburg, bis zu seinem Weggange von der Thomasschule zu Leipzig 1627 genoß er den Unterricht von Joh. Herman Schein. Er besuchte die Leipziger Universität, auf der er sich schon in seiner Schülerzeit (1625) immatrikulieren ließ, 1628 wurde er Bakkalaureus, 1631 Magister. In der Zeit von 1632—1633 war er Leichenbakkalaureus, also einer der unteren Lehrer, an der Thomasschule. Anscheinend war keine der oberen Kollegenstellen frei. Daß er sich 1630 als Nachfolger Scheins um das Thomaskantorat bewarb, war reichlich dreist; ebenso-

---

1) Schamelius, Numburgum literatum I, S. 61 und Hoppe a. a. O., S. 11. Diese Ausgabe ist Eitner nicht bekannt.
2) Müllers Annalen, 1700.
3) Hoppe a. a. O., S. 12/13.
4) Hoffmann, Pförtner Stammbuch.
5) Erler a. a. O.
6) Vollhardt a. a. O., S. 37; daß er Kantor in Merseburg geworden sei, ist ein Irrtum.
7) Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs I, S. 174.

wenig kam er bei der zweiten Bewerbung 1657 zum Ziele. Eine Berufung als Kantor nach Stettin lehnte er ab; doch ging er 1634 „auf Zureden des Rats" ins Kantorat an St. Wenzel in Naumburg. Sein Mitbewerber war hier Martin Heydenreich aus Weißenfels[1]), für den der Rat im Februar 1634 die Zehrkosten beim Probesingen bezahlte. Unger war nicht nur ein fleißiger Sammler von Notenwerken, sondern er trat auch als Komponist hervor[2]). In der Kantoreibibliothek des benachbarten Städtchens Laucha fand sich eine „Passion" und eine „Auferstehung" von Unger. Seine selten reiche Noten- und Instrumentensammlung übereignete er der Kirche St. Wenzel. Ein Ratsbeschluß vom 26. Dezember 1657 berichtet hierüber: „Weyl derselbe in seinem Testament der Kirchen alle seine *partes* und *Instrumenta musicalia* vermacht und darnach begehrt, daß man ihn in die Kirche begraben lassen wolle, als ist darüber *delibriret* und beschlossen worden, seinem letzten Willen vür Genüge zu thun." Unger starb in den Weihnachtstagen 1657 und fand am 29. Dezember in nächster Nähe seiner Wirkungstätte, „an der Chortreppe von St. Wenzel" sein Grab[3]). Die Schüler durften in diesem Jahre wohl „den Heyligen Christ *agiren*, doch still und nur mit Vocalmusic".

Kühnel, Heinrich Gottfried, 1658—1663. In der Beratung über die Neubesetzung des Kantorats wurde hervorgehoben, daß Herr *D* König „ein fein Subject" wisse, mit dem beizeiten unauffällig und privatim Fühlung zu nehmen sei[4]). Das „feine Subjekt" ist zweifellos der Student Kühnel, der sich am 21. Februar zur Probe einstellte und schon am nächsten Tage einhellig zum Kantor gewählt wurde. Dabei wurde betont, daß er „nicht nur in *Humanioribus*, sondern auch in der *Music* sehr wohl *qualificiret*, habe auch eine solche Probe gesungen, daß jedermann damit zufrieden sein können". Kühnel versprach, noch vor Ostern das Amt anzutreten. In dem Bewußtsein seines Könnens stellte er noch Forderungen, die man ihm auch bewilligte. So wünschte er, „daß wenn etwa durch Krankheit oder anderen Unfall er um seine Stimme kommen solle, sodann an seiner Besoldung ihm nichts abgebrochen werden möchte". Mit Eifer ging Kühnel ans Werk, und er hielt außer dem gewöhnlichen *exercitium* noch besondere Proben ab, wozu sich auch der Stadtpfeifer Daniel Geyer „nach seiner Gelegenheit" einfinden wollte. Auch die zahlreichen fremden Musiker, die sich gewöhnlich zur Messe einstellten, zog man für die Kirchenmusik heran; so wurde ihnen im Juni 1658 1 Gulden 3 Groschen verehret, „weil sie diesen P-P-Markt in der Kirchen mit aufgewartet[5])".

Zu Kühnels Zeit lag für Naumburg die Möglichkeit nahe, einen aus dem Geschlechte der Bache als städtischen Musikanten zu bekommen. Der Stadtpfeifer Geyer, der 1653 angenommen war und der im gleichen Jahre die bekannten Sächsischen Musikantenartikel mitunterzeichnet hatte, berichtet 1661, es sei ihm vor 3 Jahren in der Kirche „unter dem Blasen" eine Ader

[1]) Stadtrechnungen; vgl. Werner, Musikpflege in Weißenfels, 1911, S. 24.
[2]) Siehe Eitner (Quellenlexikon) und das Verzeichnis seines Nachlasses.
[3]) Sterberegister 1657.
[4]) Ratsprotokoll vom 9. Februar 1658.
[5]) Ausgaben wegen des Peter-Pauls-Marktes, 1658.

in der Lunge zersprungen. Er starb noch in demselben Jahre, und sein Gehilfe Alhelm*, gebürtig aus Magdeburg, bewarb sich um den Dienst. Zugleich gab er die Versicherung, daß er gegebenfalls die Witwe heiraten und den drei Waisen ein treuer Vater sein wolle. Der Rat antwortet ihm, er solle sich nur wohl halten und den Dienst vorläufig versorgen helfen; wenn es zur Bestallung komme, wolle man seiner schon gedenken. Der Rat war unentschieden; hatte sich doch ein fürstlicher Musikant, der Großvater Sebastian Bachs, um die Stelle mit folgendem Schreiben beworben:

„Danach es sich aus Schickung Gottes zugetragen und begeben, daß der erledigte Pfeiferdienst zu Naumburg nach Absterben des jüngst allda gewesenen Stadtpfeifers wiederum förderlichst mit einer andern Person bestellt und ersetzt werden soll, und ich meine schuldwilligen und gehorsamen Dienste zu erweisen auch nicht liebres wünschen möchte, als zu solchem Dienst befördert zu werden. In sonderbarer Betrachtung, daß ein Erbarer Rat sich werden zu entsinnen wissen, daß nun vor etlichen 10 Jahren durch Herrn Magister Kantor Unger auf des Rats Befehl der Stadtpfeiferdienst ich vorgeschlagen, ich auch gedachten Dienst angenommen hätte, wofern es mir damals nicht an Instrumenten gefehlt hätte. Habe zwar dazumal mich willig erboten, den Dienst halb auf mich zu nehmen. Weil aber der damalige Meister Hans Günther solches nicht eingehen wollen, habe ich, Zwietracht und Zank zu verhüten, mich dessen entäußern müssen. Weil aber nun dieser Dienst gänzlich entledigt, so hab ich meine Dienste in Demut anbieten wollen und bitte, sich gegen mich großgünstig zu erweisen, und mich vor einem andern zu solchem erledigten Dienst zu befördern. Sage auch mit Treu und Glauben zu, wenn es auf allen Fall kommen sollte, daß mein gnädiger Graf und Herr mir wollte 30 oder 40 Taler meiner Besoldung zulegen, solches doch nicht anzunehmen, sobald ich zu oben bezeichneten Dienst gelangen könnte. Ich will mit Verleihung göttlicher Gnade mich darinnen also verhalten. daß solche Bestätigung E. E. Rat nimmermehr gereuen soll.

Gegeben Arnstadt, den 22. Juni 1661.

E. E. Rats
Dienstwilligster
Christoph Bach[1])."

Noch vor der Wahl, am 14. September 1661, starb Bach im Alter von erst 48 Jahren. Vor der Entscheidung fragte der Rat beim Kantor Kühnel an, ob gegen die Person Alhelms etwas einzuwenden sei. Jener hielt mit seiner Meinung nicht zurück und erklärte, er „könne ihn vor keinen Meister *agnosciren*"; wollte der Rat eine schlechte Musik haben, könnten sie ihn annehmen und er (der Kantor) müsse alsdann musizieren, wie sich's leiden wollte. Sicher würde der Stadtpfeifer nicht mit ihm eins bleiben und nicht *pariren*. Doch um des günstigen Angebots willen wurde Alhelm gewählt; nur ließ man ihn erinnern, „daß er fleißig sei; tut er es nicht, so ist er dem Rat nicht zur Ehe gegeben". Im Jahre 1688 mußte Alhelm „aus erheblichen Ursachen" sein Amt aufgeben. Schon 5 Jahre vorher hatte man ihn zeitweilig abgesetzt und ihm gesagt, er „solle sich wegen seines Dienstes zur andern Zeit wieder anmelden". Bei der Neuannahme für 1684 mußte man „ihm wiederum warnend bedeuten, er möge sich „nicht immer voll trinken und mit seinem Weibe besser

---

[1]) Nach Hoppe a. a. O., S. 14—15.

umgehen". Kühnel hatte zwar 1658 eine Naumburgerin, Regina Merkart, die Tochter des Ratskämmerers, geheiratet, doch war seines Bleibens an diesem Orte nicht lange. Dem Administrator des Stifts Naumburg-Zeitz Moritz fiel 1656 infolge Erbteilung das neue Herzogtum Zeitz zu. Nach Vollendung des Zeitzer Schlosses im Jahre 1663 übersiedelte er von Naumburg nach der neuen Residenz und nahm den von ihm geschätzten Kantor Kühnel mit. Am 15. Juni erschien dieser vor dem Rate und erklärte, daß er vom Herzog gefordert würde; er müsse also sein *officium resigniren* und bedanke sich. „E. E. Rat hat sich darauf seiner bishero geführten Dienste bedankt und *bona pace dimittiret.*" In Zeitz erhielt Kühnel eine bevorzugte Stellung in der neuen von Schütz selbst organisierten und betreuten Hofkapelle[1]). In den Jahren 1674—1682 wird Kühnel sogar als Fürstlicher Kapellmeister geführt. Die Auflösung der Kapelle im Jahre 1682 veranlaßte ihn zur Meldung für den erledigten Organistendienst an St. Thomas in Leipzig. Er erhielt die Stelle, starb aber schon 1684.

Ursinus*, Christoph, von 1663 an.

Es folgen nun aus den Stadtrechnungen nachgewiesene Musikalien und die aus den Katalogen von 1638 und 1663. Die ersteren sind nicht besonders gekennzeichnet, „1" deutet auf den Katalog von 1638, „2" auf den von 1663.

Anonym. Angst der Seelen, das ist der 116. Psalm allerlei *Authorum* durch Burckhardt Großmar verleget, *in folio*, sind nur 4 Stimmen als der *Baß*, *Altus*, *Cantus* und *Quinta vox*, das andere mangelt. 1.

Anonym. Die alte geschriebene Composition, so zue Weynachten in der Christmetten gebraucht wird, *in folio*, sindt 6 Stimmen. 1.

Anonym. Eine alte zerrissene geschriebene Passion nach Matthäus und auch Johannes, *folio*, 6 Stimmen. 1.

Anonym. Ein alt deutzsch Gesangbuch in 4to, *Ao* 1614 zu Leipzigk gedruckt in Verlegung Jacob Apels[2]). 1.

Achtzenicht*, Michael, bezog Sommer 1563 die Universität Leipzig[3]), war 1576 in Zwickau, 1579 Pfarrer in Zeitz. Stadtrechnungen 1576: 12 Groschen Michael Achtzenicht von Zwickau, der dem Rath mit einem gesenglein uff sechs Stimmen *componirt*, vorehret, 12 Groschen.

Achtzenicht*, Michael, 1579: hat dem Rath die deutsche Passion, wie man hir in der Kirchen pflegt zu singen, anher geschickt, weil man aber dergleichen hiebevorn auch hat, ist sie nicht angenommen, sondern Ime wieder zugesandt und darneben mit 1 Thaler vorehret.

Adelsbach*, Johann, Kantor in Naumburg. Stadtrechnung 1574: 1 Thaler . . . hat ein E. Rhat Johann Adelsbach, Cantori alhier, daß er eine neue Meß *componirt* und dem Rhat zugeschrieben, zue Vorehrung geben lassen.

Agricola*, Philipp. Stadtrechnungen 1587: 10 Groschen 6 Pfennige Philip Agricola von einem Gesang von des Bapsts Untergang, so er dem Rath geschickt den 17. November.

Aichinger, Gregor. Vulnera Christi, 4', 4 St. 1. 2.

Albert, Heinrich, studiert vom Sommer 1620 an in Leipzig. Musicalische Kürbshütte, 1.—7. Teil. 2.

Altenburg, Michael. Stadtrechnung 1618: 21 Groschen Michael Altenburg, Pastori zue Trechtelborn, so dem Rhat etzliche Gesenge vorehret. 1.

---

1) Werner, Musikpflege in Zeitz. Leipzig 1922, S. 62ff.
2) Zahn, Melodien der Kirchenlieder, Band 5, nicht bekannt.
3) Erler, a. a. O.

Bodenschatz, Erhard, Kapellknabe in Dresden 1586—1591, Schüler in Pforta 1591—1595, Student in Leipzig 1595—1601, Kantor in Pforta 1601—1603, dann Pfarrer in Rehehausen, später in Großosterhausen, Kreis Querfurt. Stadtrechnungen 1599: Erhard Bodenschatz wegen dreyer componirten Magnificat 12 Groschen. Florilegium 1. Teil, 4', 8 St.; 2. Teil, 4', 9 St.; der Generalbaß ist bey kaufung . . . dem Organisten auf die Orgel gegeben worden. 1. 2.

Dedekind, Henning, geboren 1562 zu Neuwasser in Braunschweig, besuchte die Schulen zu Hannover, Hildesheim und Lüneburg, studierte in Erfurt, war — als Nachfolger von Georg Otto — Kantor zu Langensalza von 1586—1592 und heiratete 1590 eine Bürgerstochter Christiane Stiefel. „Weil er am Tage geschwankt", zahlt er 1587 20 Groschen Buße[1]), doch spendet ihm der Rat bei seinem Abgange 1592 4 Stübchen Wein und Naumburgisch Bier. Von 1615 bis zu seinem Tode am 28. Juli 1626 ist er Pfarrer zu Gebesee bei Erfurt[2]). Stadtrechnungen 1590 (25. September): 2 Rhein. Goldfl. Henning Dedekind *Cantorem* zu Salza wegen etlichen verehrten *Musicen*. 1.

Demantius, Christoph[3]). Triades Sioniae, 4°, 9 St., in blau Papier. 2.

Dillinger (Dilliger), Johann, wurde 1618 Kantor in Wittenberg, erhält am Weihnachtsfeste 1624 vom Rat 24 Groschen für ein Neujahrslied[4]), bittet den 28. März 1625 um seine Entlassung nach seiner Vaterstadt Coburg, will jedoch noch zum Osterfeste „zum Valet und gut Gedächtnis musiciren[5])", gestorben den 28. August 1647. Decas Triciniorum. 1.

Dretzel, Valentin. Sertulum musicale, kein G.-B. 1.

Eichelborn*, Johannes, Schuldiener zu Dornburg und Camburg. Stadtrechnungen: 3 Groschen 6 Pfennige für einen übersandten Gesang. 1.

Eichhamer, Michael, Kurfürstl. Kapellsänger zu Dresden. Stadtrechnung 1574: Hat dem Rat eine Messe „uff Regal Papier ingrossiret" zugeschickt. 1.

Erbach, Christian. Modorum sacrorum, lib. secundus, in Schweinsleder gebunden. 1. 2.

Falkenhagen*, Bartholomäus, 1618 Kantor in Frauenstein, 1619 bis †1649 Kantor in Annaberg[6]). Kirchengesänge, 4°, 3 St., geschrieben Pergament. 1. 2.

Feser, Erasmus. Praeludia Sacrorum Cantionum. 1.

Finolt, Andreas, gebürtig aus Neuhaus in Thüringen, Schulmeister (Rektor) und Organist in Heldrungen, dedizierte 1621 dem Konsistorium mehrere Gesänge[7]). Tria Magnificat, 4', 9 St., kein G.-B. 1.

Forster, Georg. Stadtrechnungen 1570: Der Churf. Sächs. Hof-*Cantorey* zu Dresden Bassisten . . . zue Gegenvorehrung übersand vor die überschickte geschriebene Messe uff das *doulce Memoire* . . . gesetzt, 2 Thaler. 1. 1576: Forster übersendet eine geschriebene Passion mit 8 St.

Franck, Melchior. Melodiae sacrae, 1607, 4', 12 St. 1. 2.

Friderici, Daniel, geb. 1584, gest. 23. September 1638[8]). Dreistimmige weltliche Lieder. — Servia Musicalis prima. 1.

Fritzsche[9]), Martin, aus Dresden, vielleicht der Sohn des Organisten gleichen Namens, der 1560—1571 in Bischofswerda amtierte[10]). Stadtrechnung 1600:

---

[1]) Stadtrechnungen.
[2]) Dietmann, Priesterschaft Kursachsens III 105ff.; dort und im Besitz der Familie Dedekind in Weißenfels der Stammbaum der Familie.
[3]) Lebenslauf in den Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde in dem Bezirke Böhmisch-Aicha, Friedland usw. 1907, S. 104—110, 153; Leichpredigt seiner Gattin Sabina, geb. Wecker (+1624) in Universitätsbibliothek Leipzig.
[4]) Stadtrechnungen.
[5]) Alte Gymnasialakten I 11, II 356 u. 358.
[6]) Vollhardt a. a. O., S. 5.
[7]) Staatsarchiv Magdeburg A 29, IIa, Nr. 1247, Bl. 3.
[8]) Genaueres s. Sammelbände der IMG VII, S. 217.
[9]) Eitner unter „Fritsche".
[10]) Vollhardt a. a. O., S. 26.

Für überschickte Gesenge hinwieder zugesendet 10 Groschen 6 Pfennige.

Fuchs, Melchior, siehe Vulpius! Gabrieli, Giovanni, et Joh. Leo Hasler, Reliquiae, 4′, 12 St. Ist alt und in roth pappier eingebunden, muß bald geflickt werden oder zerreißt vollends gar .1. 2.

Fuchs, Melchior, siehe Vulpius!

Gabrieli, Giovanni, et Joh. Leo Hasler, Reliquiae, 4′, 12 St. Ist alt und in roth pappier eingebunden, muß bald geflickt werden oder zerreißt vollends gar. 1. 2.

Geuckius, Valentin. Lateinische Motetten 4′, 8 St., in weiß Pergament eingebunden. 1.

Gerlach, Elias, aus Borna, vielleicht der Student gleichen Namens, der sich 1577 in Leipzig einschreibt[1]), war 1593 bis 2. August 1602 Kantor an der Fürstenschule zu Meißen, zwangsweise nach Ziegenrück versetzt, pachtete später die Domschenke in Meißen[2]). Stadtrechnung 1613: E. G. von Meißen vor etliche *componirte* Gesenge, 48 Groschen.

Glück, Johann, aus Plauen, 1647—1649 Kantor in Auerbach in Sachsen, dann Diakonus zu Schwarzenbach (Saale)[3]). Heptalogus Christi musicus, 4′, 6 St. 2.

Grimm, Heinrich. Missae, kein G.-B. 1.

Große*, Peter, lebte 1616 in Zeitz[4]). Stadtrechnung 1616: Peter Großen, Musikus von Pegau, 31 Gr. 6 Pf.

Gruner*, Anders. Stadtrechnung 1570: Ein Geschenk A. Gr., „einem Componisten von Perlin geben, hat den Rath mit einem Gesang vorehret".

Grunewald*, Martin. Stadtrechnung 1596: Ein Geschenk M. Gr. von Sangerhausen vor etzliche Exemplaria. — 1607 (22. Juli): M. Gr. zu Halle vor seinen *Dialogo Christiani*, 21 Gr.

Handl (Gallus), Jacobus. Stadtrechnung 1588: 4 Rhein. Goldgulden Jacoben Gallen von ezlichen in roth Leder mit einem gulden Adler eingebundenen *Partes*, so er dem Rath durch den Schösser zu Eckartsberga anhero geschickt. — 1596 (7. März): 6 Rhein. Goldgulden Jacobi Händeln, sonst Gallus genannt, vor die anher geschickten *Partes*. — Musici operis, Teil 1—4, 4′, 8 St. 1.

Hammerschmidt, Andreas. Kirchen- und Tafelmusik. 2. — Fest-, Buß- und Danklieder. 2. — Motetten. 2.

Harnisch, Otto Siegfried. Paul Harnisch, gestorben 1580 als Kantor von Wittenberg, war vermutlich sein Vater[5]). Artis musicae delineatio, 4′. 1.

Hasler, Hans Leo, siehe Gabrieli.

Hildebrand, Johann, von Pretzsch gebürtig, Stadtorganist in Eilenburg 1637 bis †1684, Dichter und Komponist, gab den ganzen Jesus Sirach in Versen heraus, komponierte viel, und weil er Ihrer Churf. Durchlaucht mit seinem Instrument oder Regal in Eilenburg aufgewartet, bekam er den Titel eines Hofmusici von Haus aus[6]). Stadtrechnung 1662 (17. Juli): 1 Schck. 3 Gr., weil er seinen in deutsche Reime übersetzten Jesus Sirach überschickte.

Hoffmann, Johann, vielleicht der Dresdner Hofkapellist. Stadtrechnungen 1571: J. H. einem *Musico* gegeben, der den Rat mit einem Gesang vorehret.

Homburg, Ernst Christoph, geb. 1605 zu Mühla bei Eisenach, lebte in Naumburg, gest. 1681. Der Herr ist gut und fromb *à 8. Ms.*

Keßler, Paul, Schüler der Fürstenschule St. Afra in Meißen[7]), 1612—1615

---

[1]) Erler a. a. O.

[2]) Vollhardt a. a. O., S. 48; Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen. Leipzig 1907, S. 311.

[3]) Vollhardt a. a. O., S. 11.

[4]) Nach Walther (Lexikon).

[5]) Mattheson, Ehrenpforte, Anhang S. 6.

[6]) Simon, Chronik von Eilenburg, 1696.

[7]) Kreyssig, Afraneralbum.

Kantor zu Mühlberg[1]), 1615 Kantor in seiner Vaterstadt Roßwein, wurde abgesetzt und starb in Weinböhla bei Dresden[2]). Stadtrechnung 1617 (27. Oktober): P. K. für einen dem Rate zugeeigneten Gesang 21 Gr.

Lange, Balthasar (Baltzer), wird 1605 als Churf. Brandenburg. *Musico*[3]), 1606 als weiland Kantor zu Fürstenwalde[4]), 1612/13 als Fürstl. Kapellmeister in Weimar[5]) bezeichnet. Stadtrechnung 1605 (28. März): für musicalischen Gesang 6 Gr. — 1608 (20. April): vor einen Gesang 22 Gr. — 1614 (23. September): für dedizierten Gesang 10 Gr. 6 Pf.

Lassus, Orlandus. Stadtrechungen 1609: 10 Ducaten Orlandi beyden Söhnen zue München von zwey *Opera Musico Magno*. — Magnificat, länglich 4′, seindt nur 5 St., mangelt ufs wenigste der Baß. 1. 2. — *Opus musicum* 1604, fol., 8 St., in weiß Schweinsleder eingebunden. 1. 2.

Leißring, Volckmar, geb. 1588 zu Gebstedt bei Weimar, studierte von 1605 bis 1611 zu Jena, 1611—1618 Rektor, Kantor und Stadtschreiber in Schkölen, dann Pfarrer zu Nohra bei Weimar[6]). Stadtrechnung 1608: V. L., den 127. Psalm zu komponieren 21 Gr. — 1608 (20. Jan.): Verehrung für einen Gesang mit 8 St. — 1612 (10. Juni): *Studioso* V. L. für etliche komponierte Gesänge ein Geschenk. — 1916 (9. Februar): für ein dem Rat dediziertes Büchlein 31 Gr. 6 Pf.

Lindner, Friedrich, wird 1577 genannt als der Hofkapelle zu Onolzbach (Ansbach) Bedienter. Cantiones Sarcrae, 4′, 6 St. 1. 2.

Lodensack*[7]), Erhard. Stadtrechnung 1609 (27. Oktober): E. L. „von Buttstaedt, siebenjähriger Cantor zu Mansfeld vor seinen Gesang" 21 Gr.

Maistre, Matthaeus *le*. Stadtrechnung 1574 (16. Dezember): 48 Gr. Mattheo *Lemaister*, Capeln Meistern zue Dresden vorehret, wegen des, daß er einem E. R. etzliche *componirte* Gesenge uff Weinachtsfest zugeschickt. — 1576: 12 Gr. dem alten Capelmeister zue Dresden Mattheo *Le Maistre* zue Vorehrung vor neue *Tricinia*, die er *componiert* und dem Rath überschicket.

Marissal, Antonius. Flores melodici, 4′, 8 St., 1. 2.

Marschall (Marschalck)*, Jonas, *Umenensis*, wird 1597, 1603 und 1606[8]) als Musikus und Komponist von Halle, 1601 als Magdeburger bezeichnet. Stadtrechnung 1584: eine Messe. — 1597: ein komponiertes Stücklein. — 1599: einen Gesang von 5 Stimmen. — 1600: einen Gesang. — 1605: ein *Canticum musicale*. Die Gegenverehrung des Rats war mäßig, sie bewegte sich zwischen 6 und 21 Gr.

Michael, Tobias. Musikalische Seelenlust, 4′, 6 St. 2.

Monte, Philippus de. Missa, 6 St., Ms. 1.

Musculus, Balthasar. Stadtrechnung 1579: 24 Gr. B. M. von der Naustadt zue Gegenvorehrung geschickt, hat dem Rhat etzliche Partes überantwortet.

Nauwach[9]), Johann. Teutzsche Villanellen mit 1—3 St. 2.

Neuhausen[10]), Methusalem, Organist in Schwerin. Geistliche Concerten von 1. 4 St., 1648. 2.

Nicolo (?)*, Andreas, aus Weißenburg. Stadtrechnung 1579 (1. Oktober): 12 Gr. für Gesang mit 5 St.

Otto, Georg, kam 1569 als Kantor nach Langensalza. Drei Teile lateinische

---

[1]) Bertram, Chronik von Mühlberg, S. 42.
[2]) Vollhardt a. a. O., S. 287.
[3]) Stadtrechnungen Delitzsch und Zeitz 1605.
[4]) Stadtrechnung Naumburg 1606.
[5]) Stadtrechnung Zeitz 1612.
[6]) Aktenmaterial im Superintendenturarchiv zu Lissen, Kreis Weißenfels, und im Staatsarchiv Magdeburg A 29, a II, Nr. 1916, Bl. 6, desgl. bei Ulrici, Chronik von Schkölen, 1903.
[7]) Bodenschatz?
[8]) Stadtrechnungen Bitterfeld.
[9]) Über „Johann Nauwachs Leben" siehe Zeitschrift f. Musikwiss. IV, 553ff.
[10]) Rautenstrauch a. a. O., S. 318.

Motetten, 4', 8 St. 1. 2. Dazu Stadtrechnung 1605: 10 Thaler Georg Otten, fürstl. Hessischen Capellmeister zu Cassel, von . . . *opera musica* . . . von 5, 6 und 8 St. . . . Gegenvorehrung.

Pinellus, Joh. Baptista. Teutsche Magnificat, lang 4', 4 St., geheftet. 1. 2. Dazu Stadtrechnung 1583 (6. Juli): „Johann Baptist Pinellum, Churf. Sächs. Capellmeister zuvorehrung geben wegen etzlicher eingebundenen und geschriebenen Magnificat uf 5 Stimmen."

Pole, Johann. Stadtrechnung 1605 (28. Oktober): 10 Gr. 6 Pf. geben Johann Polonis, *Musico* von Brandenburg[1]).

Ponda*, Georg, von Sitten[2]). Stadtrechnung 1602 (1. März): 10 Gr. 6 Pf. G. Ponden von Eisleben wegen seiner Comödien.

Praetorius, Hieronymus. Magnificat, kein G.-B. 1. — Opus musicum, fol. 1.

Praetorius, Michael. Musae Sioniae, 1 lateinischer und 4 deutsche Teile, 4', 8 St. — Urania, 4', 12 St. 1. 2. — Polyhymnia, fol., 14 St. 1. 2.

Praetorius, Johann. Stadtrechnung 1586 (7. Oktober): Johann Praetorium wegen etzlicher Pittmeß ein Geschenk. Anscheinend der Magdeburger Organist, der auch 1588 vom Fürsten zu Anhalt einen Taler für einen Gesang erhält[3]).

Pufler, Theophil (Gottlieb), 1577 Bakkalaureus, 1578 Kantor in Gera[4]). Stadtrechnung 1584 (6. Jan.): 15 Gr. Theophilum Puflerum, Kantor zu Gera, zuvorehrung getan von 8 gedruckten Exemplaren von diesem anfahenden neuen Jahr.

Richzenhain[5])*, Salomon. Stadtrechnungen 1602 (31. Juli): Geschenk S. R., Buchdruckern zu Jena, vor anhero geschickte neue Muteten.

Rinckhammer, Martin. Stadtrechnungen 1590 (27. Oktober): M. R. *Studioso* geben vor einen Gesang, so er dem Rath vorehret.

Rost, Nicolaus, Kantor zu Weimar, 1606 Pfarrer zu Cosma[6]). Begräbnismusiken von ihm in Bibl. Gotha[7]). Stadtrechnung 1593 (20. Juli): Verehrung Nicolaus Rostio, F. S. *Cantorem* zu Weymar, vom Gesang 8to *Vocum*, so er dem Raht *offeriret*.

Ruhling (Rühling), Johann, 1572 Organist in Geithain[8]), 1583 in Döbeln, schickt im Frühjahr 1583 sein Orgelbuch nach verschiedenen Orten[9]). Stadtrechnung 1583: 24 Groschen dem Organisten von Döbeln für ein „abgesatzt Orgelbuch" 24 Gr.

Scandellus, Antonius. Johannespassion und „noch eine alte und gar sehr zerrissene Auferstehung und *Passion* Johannem, . . . die die *Cantores* ufn Chor haben pflegen in Händen zu haben, daß sie bessere Aufmerkung haben können". 1.

Schadaeus, Abraham. Proptuarium musicum geschrieben. 2.

Schede, Paul. Cantiones musicae. 1.

Scheidt, Samuel. Concertus sacri, 4', 16 St. 1. 2. — Cantiones sacrae, 4'. 8 St. in blau Papier gebunden. 1. 2. — Tabulaturbuch hundert geistlicher Lieder. 2. Stadtrechnung 1620 (10. Juli): 1 Schck. 24 Gr. 6 Pf. an 2 gantzen Reichsthalern HE. Samuel Scheidten, Erzbischöflichen Capellmeisters zu Halla vor seine *dedicirte Composition* vorehret; 1631 (9. Januar): 3 Reichsthaler HE. Samuel Scheidten, Capellmeisters zu Halle vor seine *dedicirten* Gesenge vorehret.

Schein, Johann Herman. Cymbalum Sionium, 4', 8 St., in rot Pergament

---

[1]) Vgl. Sachs, Musik am kurbrandenburgischen Hofe, 1910, S. 146.
[2]) Stadtrechnungen Zeitz 1606 und 1613; Werner, Musik in Zeitz, S. 59.
[3]) Würdig, Chronik von Dessau, S. 171.
[4]) Hauptmann, Einige Nachrichten von den Lehrern des Gymnasiums, 1808.
[5]) Vgl. Werner, Musik in Zeitz, S. 60.
[6]) Siehe Stadtarchiv Altenburg XII i, 4, 3 und Aber a. a. O., S. 136.
[7]) Leichenpredigten *R* III 3 und *N* V 4, 27.
[8]) Vollhardt a. a. O., S. 122.
[9]) Wustmann a. a. O.; AfM I, Heft 4.

eingebunden. 1. 2. — Geistliche Concerten, 4′, 5 St., in blau Papier. 1. — Geistliche Concerten 3. Teil, 4′, 7 St., 1. — Israels Brünnlein, 4′, 6 St., Discantus I von den Mäusen zerfressen. Stadtrechnung 1616 (15. Juli): Dem Capellmeister zue Weymar wegen etzlicher dem Rhat dedizirter Muteten 5 Reichsthaler. — 1624 (12. März): Johann Herman Scheunen, *Cantori* und *Musico* zue Leipzig vor seine dem Rhate *dedicirte* Gesenge vorehret 54 Gr.

Schütz, Heinrich. Psalmen, folio, 12 St. 1. 2. Der G.-B. ist damals dem Organisten auch auf die Orgel gegeben worden. Ist auswendig am Rand etwas böse und verstoßen.

Schumann*, David. Stadtrechnung 1578 (*Trium regum*): D. Sch., Rentschreiber zu Dresden, 4 Thaler, daß er den Rath mit einer neuen Meß im vorschienen Advent vorehret.

Selich, Daniel, aus Wittenberg gebürtig, war 1618 Kapellmeister zu Verden, 1623 als Kapellmeister in Wittenberg bezeichnet[1]). Concerten und Psalmen, *folio*, 9 St., gar geringlich in blau Papier eingebunden. 1. — Ein Weihnachtsgesang. 1. Stadtrechnung 1615 (4. Dezember): Daniel Selichen, Musico, so dem Rhat ein Weihnachtsgesang dediciret 17 Gr.

Stadelmeyer, Johann. Missae, kein G.-B. 1.

Stembder* (?), Ambrosius, Musicus. Stadtrechnung 1613 (27. August) . . . Verehrung für „etzliche *Cantiones*".

Stiefel, Lorenz. Stadtrechnung 1585: 1 Gulden dem Herrn Cantor Laurentio Stiefeln zue Vorehrung, gegen daß er am Tage Petri und Pauli ein Stück . . . geschrieben hat. Kantor Unger schreibt im Katalog von 1638: *Stiphelii Partes* alle in *folio*, diese habe ich niemals gebrauchet, werden von mir auch wohl ungebrauchet bleiben.

Vintz[2]), Georg, Organist an St. Nicolai, dann an St. Annen in Eisleben, später Domorganist in Naumburg. Stadtrechnungen 1630 (15. Juli): 1 Thaler 9 Groschen *Vincentio Georgio*, Organist uff der Freiheit, vor etliche dem Rhat zugeschriebene Gesenge vorehrt.

Voigtländer[3]), Gabriel. Erster Teil allerhand Oden und Lieder. 2.

Vulpius (Fuchs)[4]), Melchior, Kantor zu Weimar, beerdigt den 7. August 1615. Passio Christi, *fol.*, gedruckt. 2. — Stadtrechnung 1602 (6. August): Für Muteten, selbst anhero geschickt und componiert, 42 Gr. — 1905 (4. März 1606): 48 Gr. für seinen dem Rat verehrten Gesang.

Weber[5]), Georg, Kantor zu Weißenfels. Stadtrechnung 1609 (2. April): Dem Pfarrer zu Grossen Jena Webern von neuer abgeschriebener Passion, so sein Vater zu Weißenfels uff 2 Chor zu singen *componiret*.

Weber, Georg, geb. den 17. September 1572 in Weißenfels, studierte von 1590 ab in Leipzig[6]), wurde Pfarrer in Großjena bei Naumburg und starb den 2. Oktober 1626 an der Pest. Stadtrechnung 1598 (13. Februar): Görg Webern geben wegen eines Gesanges 21 Gr. — 1618 (20. März): 6 Gr. dem Pfarrer von Grossen Jena von seinem dem Rhat *dedicirten* Gesange.

Wehner, Johann, aus Delitzsch[7]). Stadtrechnung 1611 (23. Februar): 10 Gr. 6 Pf. . . . von seinem *Fasciculo Musico*.

Weichmann, Johann. Erster und dritter Teil geistlicher und weltlicher Lieder. 2.

Werner, Christoph. Musikalische Arien. 2.

---

[1]) Stadtrechnungen Wittenberg 1618.
[2]) Biering, Clerus Mansfeldicus, 1742, S. 283—284.
[3]) Siehe *Monatshefte für Musikgeschichte* XII 1.
[4]) Vgl. Jordan, Geschichte der Musik in Mühlhausen, 1905, S. 13.
[5]) Genaueres siehe Werner, Musikpflege in Weißenfels 1911, S. 22—23.
[6]) Erler a. a. O.
[7]) Vgl. Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs I, S. 206.

Willich*, Georg. Stadtrechnungen 1608 (7. April): G. W. Magdeburg. *Musicum* 10 Gr. 6 Pf.

Zangius, Nikolaus. Weltliche Lieder, Teil 1—3, 4′, „drey absonderliche und zwar in geschrieben *pergament* gebundene Stimmen". 1.

Ungers Nachlaß ist nachfolgend unter Voranstellung der „Incertorum autorum" nach Komponisten alphabetisch geordnet, die Tonwerke selbst in gleicher Weise nach den Text- bzw. Titelanfängen. Die Verzeichnisse tragen folgende Überschriften:

„Demnach HE. *M* Andreas Ungar weyland wohlbestellter *Cantor* der Kirchen und Schulen alhier Seel. in seinem den 24. *Decemb.* 1657 aufgerichteten letzten Willen alle seine *partes musicales* undt *Instrumenta musicalia* der Kirchen zu St. Wentzel vermacht, als seindt dieselbe uff anordnung Eines E. Rhats den 12. *Febr.*: 1658 in bemelter Kirchen *inventiret* und befunden worden wie folgt."

„Ferner hat die Fr. Wittbe d. 19. *Febru.* 1658 nachfolgende musicalische Sachen, so in ihrem Hause sich befunden, außgehändiget undt durch Ihren *Curatorem* HE. Christoph Wolffen sich erbieten lassen, daß sie gesonnen wehre, Ihres S. Herrns neüen *componirte* Sachen drücken zu lassen undt so dann der Kirchen ein Exemplar davon zuzustellen."

Incertorum autorum.

Allein Gott in der Höh sei Ehr, à 6.
Alleluja, à 8.
Alleluja, Christ ist erstanden, à 12.
Alleluja, Herr und Vater, à 7.
Alleluja, lobet den Herrn, à 8.
Als Christus geboren wahr, à 8 et 12.
Auf meinen lieben gott, à 8.
Christ unser Herr zum Jordan kam, à 5—8 et 16. fol. gedr.
Da antwortete Laban, à 9.
Der Herr erhör dich in der Not, à 10 et 15.
Der Herr lebet, à 8.
Der Herr ist meine Stärke, à 5.
Der Herr ist wahrhaftig auferstanden, à 9.
Ein feste Burg, à 6.
Ein Kind geboren zu Bethlehem, à 7.
Ehre sei Gott in der Höhe, à 2.
Erhör mein Gebet, à 5, 10 et 15.
Erschienen ist der herrlich Tag, à 9.
Es war ein wunderlicher Krieg, à 10.
Es wolt uns Gott, à 8.
Friedensliedt (?), à 8.
Frohlocket, à 8.
Fürchtet euch nicht, à 8.
Gehet hin in alle Welt, à 5. Vgl. Rosenmüller.
Gehet hin in die Stadt, à 6.
Gott, der da reich ist, à 9.
Gott, es ist meiner Tochter, à 8.
Gott, man lobet dich, à 17.
Herr unser Herrscher, á 7, 10, 14, 17 et 20.
Heut triumphiret Gottes Sohn, à 6.
Ich danke dir, mein Gott, à 11.
Ich hebe meine Augen auf, à 11.

Ich schlaffe, aber mein Herz, à 2.
Ich suchte des Nachts, à 11.
Ich will dich erhöhen, mein Gott, à 5.
In dich hab ich gehoffet, Herr, à 6.
In dulci jubilo, à 8.
Jauchzêt ihr Himmel, à 10.
Jauchzet ihr Himmel, à 9, 16 et 19.
Kommet her, schmecket, à 11.
Komb, heiliger Geist, à 8.
Lob, Ehr sei Gott, à 8.
Lob, Ehr, Preis, Herrlichkeit, à 11.
Lobe den Herrn, à 6.
Lobe den Herrn, meine Seele, à 6.
Lobet den Herrn, alle Heiden, à 12.
Lobet und preiset den Herrn, à 5.
4 Magnificat à 5, à 1, à 4, à 5.
Mein Freund ist mein, à 6.
Mein Gott, à 5.
Mein Herz dichtet ein feines Lied, à 9.
Misericordias Domini, à 6.
Nimb, mein Sohn, à 7.
Nun danket alle Gott, à 6 und à 8.
Nun freut euch, lieben Christen, à 6.
Nun komm der Heiden Heiland, à 5.
Nun lob, mein Seel, den Herren, à 8, fol. gedr.
Nun lob, mein Seel, den Herren, à 6.
Pater noster, à 8.
Preise, Jerusalem, den Herrn, à 8.
Sanctus, à 6.
Siehe, ich sende meinen Engel, à 3, 6, 9 et 12.
Sinfonia, à 5.
Singet dem Herrn alle Welt, à 5.
Surge, à 8.
Uns ist ein Kind geboren, à 8.
Veni sancte Spiritus à 11 und à 14.
Vom Himmel hoch, da komm ich her, à 12.
Warum toben die Heiden, à 5.
Waß ist dein Freundt, à 6.
Welt und Seele, à 5.
Wie die Sonne, à 8.
Wie ein lieber Buhle, à 8.
Wie lieblich sind auf den Bergen, à 8.
Wie nach einer Wasserquelle, à 6.
Wo Gott der Herr nicht bey uns helt, à 12.
Wo ist denn dein Freund hingegangen, à 5.
Wohl dem, der den Herrn fürchtet, à 6.
Wohl dem, der ein tugendsamb (Weib hat), à 6.
Uns ist ein Kindt geboren, à 8.

Ahle, Johann Rudolph.[1])
Eine schöne Frau erfreuet, à 10. 4'. gedr.
Geistliche Dialoge, 1. Teil. 4'. 5 St.

---

[1]) Biographisches Material bei Jordan, Aus der Geschichte der Musik in Mühlhausen, Mühlhausen 1905, S. 20—25.

Ich habs gewagt, à 8. 4′. gedr.
Singet dem Herrn ein neues Lied, à 15, 20, 24. gedr.
Aloysius, Johann Baptista.
Impotens(?) à 4. fol. Ms.
Altenburg, Michael.
Alleluja, ich danke dem Herrn, à 6, 9 et 12. Ms.
Herr Gott, dich loben wir, à 20. Ms.
Singen wir aus Hertzensgrund, à 10 et 12. fol. Ms.
Von Gott will ich nicht lassen, à 8. Ms.
Wie ein lieber Buhle, à 9 et 11. 4′. gedr.
Antonius, Christoph. Von 1638 bis 1639 Organist an St. Jacobi, von 1639 bis † 1658 Organist an St. Petri in Freiberg[1]).
Jauchzet dem Herrn alle Welt, à 6.
Baptista, Johann. Vielleicht Aloysius.
Madrigale, à 9. 4′.
Belli.
Veni sancte spiritus, à 11. fol. Ms.
Blümlein*, Conrad.
Pieridum salve, à 5. gedr.
Bodderkees (Böddecker), Phil. Friedrich.
Te Deum laudamus, à 12 et 18. gedr.
Brendel, Moritz, Organist in Plauen[2]).
Mein Freund ist mein, Concert mit 6. gedr.
Büttner, Crato, geboren zu Sonneberg.
Alleluja, lobet den Herrn, à 16. gedr.
Ich suchte des Nachts, à 3. fol. gedr.
Calvisius, Sethus.
Lobet den Herrn, à 12. gedr.
Casatti, Caspar.
Confitebor tibi Dom.
Der Herr segne dich.
Doi ad adjuvandum, à 3.
In exitu Israel, à 5. Concert.
Laudate Dominum.
Magnificat, à 5.
O quam bonum et quam jucundum, à 5. fol. gedr.
Christian (Christenius), Johann. Studierte 1580 in Leipzig[3]), Hofkantor in Altenburg[4]).
Du bist unsere Schwester, à 8. 4′. gedr.
Crüger, Johann.
Meine Seele erhebet den Herrn. gedr.
Paradisus musicus secundus, à 3. 4′.
Demantius, Christoph.
Alleluja und Segen des Herrn, à 8. 4′.
Gehet hinaus und schaut, à 8. 4′. gedr.
Ob gleich, à 6. gedr.
Wohl dem, der den Herrn fürchtet, à 8. 4′. gedr.
Dietrich, Marcus. Aus Gerndorf, ließ sich 1613 in Leipzig immatrikulieren[5]) und studierte 1619 noch Musik und Theologie[6]).

[1]) Vollhardt a. a. O., S. 113 und 115.
[2]) Vollhardt a. a. O. unbekannt.
[3]) Erler a. a. O.
[4]) Vgl. Werner, Musik in Zeitz, S. 57.
[5]) Erler a. a. O. [6]) Wustmann a. a. O., S. 178ff.

Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang, à 5 et 10.

Dillinger, Johann.

Diß ist der Tag, fol. gedr.
Gott ist unsre Zuversicht, à 8. 4′. gedr.
Gott mein Vater, à 7. 4′. gedr.
Gott sei uns gnädig, à 6. 4′. gedr.
Herr unser Herrscher, à 16. gedr.
Musica votiva, 5 St. 4′.
So offt ich gedenke, à 4′. fol. gedr.

Dionysius*, Nicolaus.

Inter natos mulierum, à 3. 4′. gedr. gedr.

Donfridt, Johann.

Promptuarium musicum, 4 St. und G.-B. fol. weiß Pergament.

Eichler*, Georg.

Ecce quam bonum, à 6. fol. Ms.

Engel, Christian. Gebürtig von Chemnitz, studiert vom Sommer 1619 ab in Leipzig[1]), Organist und Musikus in Naumburg, um 1643 Organist in Oschatz[2]).

Du bist die Schönste, à 12 et 16. 4′. gedr.
Ihr Heiligen, à 8. 4′. gedr.
Kommet herzu, laßt uns, à 6. 4′. gedr.
Lieblich und schöne sein, à 8. 4′. gedr.
Surge, à 8. 4′. gedr.
Surge proba amica, à 9. 4′. gedr.
Wem ein tugendsamb Weib, à 8. 4′. gedr.
Wohl dem, der den Herrn fürchtet, à 18. 4′. gedr.

Engelmann, Georg. Von Mansfeld, war Thomasorganist in Leipzig 1625 bis † 1633[3]). Sein Sohn gleichen Namens, und Nachfolger im Amte wurde 1660 „wegen Saufens" entlassen[4]). Dessen Sohn Georg Ernst besucht um 1655 Schulpforta[5]).

Alleluja, lobet, ihr Himmel, à 11. Ms.
Beatus homo, à 6. 4′. gedr.
Congratulamini mihi vir(i), à 10, 20, 30. Ms.
Da gingen die Pharisäer hin, à 8. Ms.
Das Himmelreich ist gleich einem Könige, à 8. Ms.
Die Engel sprachen zu den Hirten, à 10. Ms.
Der im Anfang den Menschen gemacht hat, à 8. Ms.
Fili à juventute tua, à 8. 4′. gedr.
Gott ist getreu, à 8. Ms.
Herr Gott, dich loben wir, à 12, 14 et 19. Ms.
Hodie completi sunt, à 10, 14 et 20. Ms.
Ich will dich erhöhen, à 8, 16 et 24. Ms.
Jauchzet dem Herrn, à 8. gedr.
Jubilate Deo, à 10. Ms.
Kommet her und schauet, à 5. Ms.
Kommt herzu, à 12. Ms.
Lobet den Herrn in seinem Heiligthumb, à 8. Ms.
Lobet den Herrn in seinem Heiligthumb, à 12. fol. gedr.
Lobet und preiset den Herrn, à 8. fol. gedr.
Merck auf, mein Hertz, à 8. Ms.

[1]) Erler a. a. O. I 94.
[2]) Rautenstrauch a. a. O., S. 309; Vollhardt a. a. O. kennt ihn nicht.
[3]) Wustmann a. a. O. berichtet über ihn an vielen Stellen.
[4]) Vollhardt a. a. O., S. 178.
[5]) Sammelbände der IMG VIII, S. 547.

Moteten, 4 gedruckte und 35 geschriebene, 4′. 30 Stimmbücher.
Nun singet all zu dieser Frist, à 8. Ms.
Sanctus, à 8 et 12. Ms.
Sie ist fest gegründet, à 8. Ms.
Siehe, wie fein und lieblich, à 8. fol. gedr. zweimal.
Singet dem Herrn ein neues Lied, à 12. Ms.
Singet Gott, lobsinget, à 8. fol. gedr.
Surrexit Christus hodie, à 6 et 7. Ms.
Unndt am dritten Tage, à 8. Ms.
Veni Domine, à 14. Ms.
Veni Domine, à 11. Ms.
Wohl dem, der den Herrn fürchtet, à 5. gedr.

Erich, Nicolaus. Ascan, studierte von Sommersemester 1619 an in Leipzig[1]) 1619 als Kantor zu Jena genannt.
Kommt herzu, laßt uns, à 6. gedr.

Fabricius[2]), Werner.
Es erhub sich ein Streit, à 6 et 12. Ms.
Herr, wenn ich nur dich habe, à 8. gedr.
Meine Seele erhebt, à 9. Ms.
Siehe, also wird gesegnet, à 5. gedr.
Uns ist ein Kind geboren, à 8. Ms.
Victoria, der Tod ist verschlungen, à 7. Ms.
Wohl dem, der ein tugendsamb Weib hat, à 5. et 4 capell. gedr.

Ferdinand III.
Deus miseriatur nostri, à 6.

Fletins, de.
Siehe, wie fein und lieblich, à 4 et 8. 4′. Ms.

Franck, Melchior.
Ade, meine (Freunde), à 8. gedr.
Angeli ad pastores, à 18. gedr.
Der Nahme des Herrn, à 8. Ms.
Ich suchte des Nachts in meinem Bette, à 7. Ms.
Israel hoffe auf den Herrn, à 7. Ms.
Wo ist denn dein Freund hingegangen, à 6. 4′. gedr.

Funcke*, G.
Alle Weißheit, à 5. gedr.

F. ., Clement.
Jubilate Deo, à 12. 4′. gedr.

Gallus (Handl), Jacobus.
Cantate Domine, à 24. fol. Ms.
Laudate Dominum, à 24. fol. Ms.

Grimm, Heinrich.
Ach, daß ich hören solte, à 8. Ms.
Ach Herr, wie ist meiner Feinde zu viel, à 7. Ms.
Ach mein hertzliebes Jesulein, à 8. Ms.
Christ lag in Todes Banden, à 2, 4 et 8. Ms.
Christwiegelein. Ms.
Danket dem Herrn, à 8. Ms.
Da Jesus wieder ausging, à 8. Ms.
Da nun viel Volcks, à 8. Ms.

---

[1]) Erler a. a. O. I 96.
[2]) Leichpredigt und Lebenslauf seiner Frau Martha, geb. Korthum, in der Stadtbibl. Leipzig 672 K.

Diß ist der tag, à 8. Ms.
Ein Tag in deinen Vorhöfen, à 8. Ms.
Es ist gewißlich an der Zeit, à 3 et 8. Ms.
Es wollt uns Gott, à 9. Ms.
Freue dich, du Tochter Zion, à 8. Ms.
Freuet euch des Herrn, à 5. Ms.
Freut euch, ihr lieben Christen, à 8. Ms.
Gelobet seist du, à 8. Ms.
Gott der Vater wohn uns bei, à 6 et 8. Ms.
Gott geb dem Bräutgamb, à 6. Ms.
Gott ist unser Zuversicht, à 5. Ms.
Herr Gott, dich loben wir, à 14. Ms.
Ich habe den Herrn allzeit vor Augen, à 8. Ms.
Ich preise dich, Herr, à 8. Ms.
Jauchzet dem Herrn, à 8. Ms.
Jauchzet dem Herrn, à 10. Ms.
Lobet den Herrn in seinem Heiligthumb, à 8. Ms.
Man wirdt zu Zion sagen, à 11. Ms.
Noch einmahl, à 6. Ms.
Prodromus musicae ecclesiasticae, 1636, 4 St. und G.-B. Ms.
Sei nun wieder zufrieden, à 8. Ms.
Setze mich wie ein Siegel, à 8. 4′. gedr.
Siehe, wie fein und lieblich, à 2. Ms.
Singet dem Herrn ein neues Lied, à 10 und à 8. Ms.
Undt Tobias sprach, à 8. Ms.
Veni sancte spiritus, à 9. Ms.
Was Gott ausersehen, à 6. 4′. gedr.
Wer in der Welt wohl leben will, à 8. Ms.
Wie bin ich doch so hertzlich froh, Ms.
Wie schön leuchtet der Morgenstern. Concert. Ms.
Wohl dem, der ein tugendsamb Weib hat, à 8. Ms.

Großhans*, Sebastian.
Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, à 4. 4′. gedr.

Hager*, Georg. Ein Kantor dieses Namens lebte 1610 in Finsterwalde.
Missa, à 5. Ms.

Hammerschmidt, Andreas.
Dialogi, 4′. 7 St. in geschrieben Pergament.
Mein Haus ist ein Bethaus, à 7. fol. gedr.
Musicalische Andachten, 4. Teil. 10 St. Ms.
Musicalische Gespräche, 4′, 9 St. in geschrieben Papier.
Wie lieblich sind deine Wohnungen, à 9, 12, 17, 22. gedr.

Hauck, Heinrich. 1630 Chordirektor, 1631 Rektor und Musikus zu Heringen a. d. Helme[1]).
O meine Schwester, à 7 et 9. 4′. gedr.

Hausmann.
Missa, à 8. fol. gedr.

Herbst, Johann Andreas. 1615 bis 1618 Kapellmeister beim Landgrafen Philipp von Butzbach[2]).
Ein freundlich Weib, à 13. Ms.

Hiller*, Johann.
In te Domine speravi, à 3. gedr.

---

[1]) Leopold, Kirchen-, Pfarr- und Schulchronik der Ämter Heringen und Kelbra, 1817, S. 116ff.

[2]) Diehl, Landgraf Philipp von Butzbach-Hessen, 1909, S. 38.

Deus venerunt gentes, à 3. gedr.

Hoßmann, Salomon.

Laudate Dominum, à 8. 4'. gedr.

Jahn*[1]), Martin. Ein Organist dieses Namens wirkt 1581 in Bischoffswerda[2]).

Ich freue mich des Herrn, à 10. fol. gedr.

Nun danket alle Gott, à 7, 10, 15, 20, 21 et 24. fol. gedr.

Keltz (Kelz), Matthäus. Aus Bautzen gebürtig[3]).

Die Güte des Herrn ist, à 6. fol. gedr.

Hosianna dem Sohne Davids, à 8. fol. gedr.

Kindermann, Johann Erasmus.

Kommt her zu mir alle, à 7. fol. gedr.

Knabe, Martin aus Weißenfels. Als Organist dortselbst gestorben 1652[4]).

Wann soll doch mein leyd sich enden, à 3. fol. gedr.

Kneufler*, Heinrich.

Das ist die Stimme meines Freundes, à 8. 4'. gedr.

Krumbholtz, Martin.

Und da die Bauleute, à 8. fol. gedr.

Kühnel* (Künel), Michael. Ist sicher der Geraer Organist, der schon 1629 erwähnt wird und am 30. Juli 1676 stirbt[5]).

Wohl dem, der ein tugendsamb Weib hat, à 5. fol. gedr.

Leißring, Volckmar.

Tobias sprach, à 8. 4'. gedr.

Löber*, Johann Ernst. Stadt- und Hoforganist in Weimar um 1652[6]).

Gott geb dem Breutgamb und der Braut, à 4. 4'. gedr.

Wie lieblich sind deine Wohnungen, à 8. fol. gedr.

Wie schön und wie lieblich bistu, à 8. fol. gedr.

Lohr, Michael.

Das neugeborne Kindlein, à 8. fol. Ms.

Lobet den Herrn in seinem Heiligthum, à 16 et 32. fol. gedr.

Menzel*, Georg.

Venite coeli, à 12. Ms.

Magnificat, à 8. Ms.

Michael, Samuel, gest. 1637[7]).

Ich habe einen guten Kampff, à 5. fol. gedr.

Alleluja, lobet den Herrn, à 5. fol. gedr.

Michael, Tobias.

Alleluja, danket dem Herrn, à 8. Ms.

Das Gesetz des Herrn, à 5. fol. gedr.

Der Engel des Herrn, à 6. Ms.

Der Gerechten Seelen, à 5. fol. gedr.

Der Herr ist unser Richter, à 8. fol. gedr.

Du Hirte Ißrael, höre, à 5. fol. gedr.

Durch Adams Fall, à 5. Ms.

Gelobet seistu Jesu Christ, à 5. Ms.

Gesegnet ist der Mann, à 6. fol. gedr.

Gott, du lessest mich erfahren, à 6. Ms.

---

1) Eitner unter „Jan".

2) Vollhardt a. a. O., S. 26.

3) Vgl. Biehle, Musikgeschichte von Bautzen 1924, S. 50. Im Register der verwirrende Vorname „Matthias".

4) Werner, Weißenfels 1911, S. 32—33.

5) Ministerialarchiv Gera, Fach 26.

6) Aber a. a. O., S. 132, 137, 164; der von Walther und Eitner angeführte Löber ist wohl der Sohn.

7) Vollhardt a. a. O., S. 179.

Herr, du erforschest mich, à 5. Ms.
Herr Gott, dich loben wir, à 5. Ms.
Ich liege und schlaffe, à 5. fol. gedr.
Ich will sie erlösen, à 6. Ms.
Ißrael hat dennoch, à 8. Ms.
Lobét, Ihr Knechte des Herrn, à 8. fol. gedr.
Mein Freund ist mein, à 8. fol. gedr.
Mein Herz freut sich, à 8. Ms.
Meister, welches ist das fürnembste Gebot, à 5. Ms.
Musicalische Seelenlust, 4′. 6 St.
Nach dir, Herr, verlanget mich, à 5. Ms.
Seelig sind die Toden, à 8. 4′. gedr.
Siehe, der Gerechte kommet, à 5. fol. gedr.
Singet dem Herrn ein neues Lied, à 7. Ms.
So spricht der Herr. fol. gedr.
Wie schön leuchtet der Morgenstern. Ms.
Wohl denen, die ohne Wandel, à 5. fol. gedr.
Zu der Zeit, da viel Volcks, à 7. Ms.

Michel, Christian. Ist identisch mit Christian Rogier Michael, wie ein Vergleich der nachfolgend genannten Kompositionen mit den von Eitner angeführten ergibt.

Diß ist der Tag, à 5. Ms.
Ehre sei Gott in der Höhe, à 8 et 16. Ms.
Jauchzet dem Herrn, à 11. Ms.

Movius, Caspar.

Triumphus musicus spiritualis.

Otto, Stephan. War Kantor zu Augsburg, Weesenstein und von 1639 an in Schandau[1]).

Cronen-Crönlein, 1648.
Mein Freund ist mein, à 8 et 9. Ms.

Petri, Balthasar.

Laban und Bethuel. 4′. gedr.

Phengius, Johannes.

Eine feste Burg, à 13, 17 vel 25. Ms.
Gelobet sey der Herr, à 11 et 16. Ms.
Heut triumphiret, à 8. Ms.

Praetorius, Hieronymus.

Cantiones sacrae. 4′. 8 St. in weiß gebunden mit Bändern.

Praetorius, Michael.

Hymnodia Sionia. 4′. 8 St. in grün und weiß Leder gebunden.

Quitschreiber, Georg.

Gaudia magna, à 8. 4′. gedr.
Plaudite, à 4. 4′. gedr.
Trachtet am ersten, à 6. 4′. gedr.

Rauch, Andreas.

Currus triumphalis musici.
Thymiaterium musicale.

Reinhardt, Johann.

Vier deutsche Stücke, à 6, 3, 4. fol. gedr.

Reinhardt*, Johann Ernst.

Diß ist der Tag, à 6. fol. gedr.

[1]) Vollhardt a. a. O., S. 292 und AfM I, S. 184.

Rosenmüller, Johann.
Alleluja, lobet ihr Himmel, à 8 und à 11. Ms.
Also hat Gott die Welt geliebt, à 7. Ms.
Also heilig ist der Tag, à 5. Concert. Ms.
Die Furcht des Herrn, à 8. fol. gedr.
Du bist aller Dinge Schöne, à 5. fol. gedr.
Ein Kindelein so löbelich, à 5 et 10. Ms.
Gehet hin in alle Welt, à 5. fol. gedr.
Herr mein Gott, à 4. fol. gedr.
Herr mein Gott, à 13. Concert. Ms.
Heut triumphiret Gottes Sohn, à 7. Ms.
Ich glaube aber doch, à 5. fol. gedr.
Ihr seydt nun alle Gottes Kinder, à 8. Ms.
Jauchzet Gott alle Lande, à 8. Ms.
Kernsprüche, 2 Teile.
Nun lob, mein Seel, den Herren, à 5, 10 et 11. Ms.
Wohl dem, der den Herrn fürchtet, à 9. fol. gedr.

Rosenthal, Johann. Organist an UL Fr., dann an der Neustädter Kirche zu Wernigerode, starb 1626[1]).
Du bist aller Dinge Schöne, à 2 et Capella. fol. gedr.

Rost, Nicolaus.
Magnificat, à 8. Ms.

Rovetta, Giovanni.
In Domine speravi, à 5. Ms.

Sayve, Lambertus de.
Sacrae Symphoniae, 4'. 12 St. rot gebunden und „ufm Schnitt verguldet".

Schade (Schadäus), Abraham.
Promptuarium musicum.

Scheidt, Samuel.
Ehre sei Gott, à 8. Ms.
Ein feste Burg, à 8 et 6. Ms.
Freue dich des Weibes, à 11. Ms.
Freue dich des Weibes, fol. gedr.
Herr Gott, dich loben wir, à 12. Ms.
Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, à 8. Ms.
Jauchzet Gott alle Lande, à 12. Ms.
Nun danket alle Gott, à 12, 17 et 23. Ms.
Wacht auf, ruft uns die Stimme, à 5. Ms.
Wir glauben all an einen Gott, à 8. Ms.

Schein, Johann Herman.
Allein Gott in der Höh. à 7. Ms.
Anima mea, à 2. fol. gedr.
Beati vos, à 8. fol. gedr.
Bedenk doch, wie so elend, à 5. Ms.
Da sang Debora und Barack, à 3. Ms.
Danket dem Herrn, à 12. Ms.
Das ist doch Bein von, à 6. fol. gedr.
Das ist mein Leib, à 12. Ms.
Das ist meine Freude, à 5. Ms.
Der Herr denket an uns, à 5, 10 et 15. Ms.
Der Herr ist Gott, der uns erleuchtet, à 7. Ms.
Der Herr ist König, à 7. Ms.

---

1) Harzzeitschrift 35, S. 333, 335.

Des Weibes Sahme, à 13. Ms.
Die Güte des Herrn, à 5, 10, 15 et 20. fol. gedr.
Du bist aller Dinge schöne, à 18. fol. gedr.
Freuet euch des Herrn, à 9, 13 et 18. fol. gedr.
Geistliche Concerten.
Gelobet seistu Jesu Christ, à 3. Ms.
Gott, der du uns verstoßen, à 5, 6, 10, 11 et 16. fol. gedr.
Herr Gott, dich loben wir, à 24. fol. gedr.
Herr, ich hoffe auf dich, à 5. fol. gedr.
Herr, lehre mich doch, à 5. fol. gedr.
Herr, wer wird wohnen, à 5, 10, 15 et 20. fol. gedr.
Herr, wie lange wiltu, à 5. fol. gedr.
Hilf, Helfer, hilf, à 5. fol. gedr.
Hosianna, à 5. Ms.
Ich bin die Aufferstehung, à 5. fol. gedr.
Ich bin ein rechter Weinstock, à 8. fol. gedr.
Ich freue mich im Herrn, à 5. fol. gedr.
Ich lasse dich nicht, à 5. fol. gedr.
Jauchzet dem Herrn alle Welt, à 10 et 12. Ms.
Jubilate Deo — Ein feste Burg, à 8 et 16. fol. gedr.
Komm heyliger Geist, à 5. Ms.
Kombt her zu mir alle, à 5. Ms.
Laudate Dominum, à 12. Ms.
Lieber ohne Gegenlieb, à 3. fol. gedr.
Lieblich und schöne sein, à 5, 10 et 15. fol. gedr.
Lobe den Herrn, à 8. fol. gedr.
Lobe den Herrn, meine Seele, à 8. Ms.
Lobet den Herrn, à 8. fol. gedruckt.
Lobet, ihr Himmel, à 9. Ms.
Meine Seele erhebet, à 8 et 16.
Nun danket alle Gott, à 9. Ms.
O Jesu mi dulcissime, à 6. Ms.
Preise, Jersusalem, den Herrn, à 8 et 16.
Schaffe in mir, Gott, à 5. fol. gedr.
Sie ist fest gegründet, à 6 et 12, Ms.
Siehe, wie fein und lieblich, à 6. fol. gedr.
Siehe, nach Trost war mir, à 5. fol. gedr.
Steh auf, meine Freundin, à 8. Ms.
Te Deum laudamus, à 24. fol. gedr.
Vater, ich will, daß wo ich bin, à 5. fol. gedr.
Venite exultem, à 7, 11 et 14. Ms.
Verley uns Frieden, à 9 et 14. fol. gedr.
Was ist dein Freund, à 16 fol. gedr.
Wende dich, Herr, à 5. fol. gedr.; à 7. Ms.
Wende dich zum Gebet, à 5. Ms.
Wer bin ich, Herr, à 7. Ms.
Wie der Hirsch schreiet, à 5. fol. gedr.
Wie die Sonne, à 4. 4'. gedr.
Wohl dem, der den Herrn fürchtet, à 8. fol. gedr.
Wohl dem, der den Herrn fürchtet, à 7. Ms.
Wohl denen, die in deinem Hause, à 8. Ms.
Wo ist denn mein Freund, à 5. Ms.

Schop, Johann.

Wohl dem, der den Herrn fürchtet, à 5. fol. gedr.

Schröter, Johann, vielleicht J. S. von „Drostadt“ bei Weimar, Schulmeister zu Blankenhain, ordiniert in Wittenberg 1539[1]).
Ach mein herzliebes Jesulein, à 2. 4. gedr.
Ein Kind ist uns geboren, à 2. 4′. gedr.

Schuckard (Schuchard), Theodor. Aus Weberstadt bei Langensalza, Kantor und Musikus zu Eisenach[2]).
Nun danket alle Gott, à 8. fol. gedr.
Predige, was soll ich predigen, à 8 et 16. Ms.

Schütz (Sagittarius), Heinrich.
Ach Herr, du Sohn Davids, à 6. Ms.
Auf dich, Herr, traue ich, à 16 et 24. Ms.
Da pacem Domine, à 9. Ms.
Das ist je gewißlich wahr, à 6. fol. gedr.
Der Herr sprach zu meinem Herrn, à 17. Ms.
Domine exaudi, à 7 et 10. Ms.
Domini e terra, à 21. Ms.
Das ist gewißlich wahr, à 6. fol. gedr.
Diß ist der Tag des Herrn, à 6. Ms.
Du hast mir mein Herz, à 8. Ms.
Ein Kindt ist uns geboren, à 8. Ms.
Esaia dem Propheten, à 8. Ms.
Erhör mich, wenn ich rufe, à 8. Ms.
Es sei denn eure Gerechtigkeit, à 8. Ms.
Freue dich des Weibes, à 6 et 9. fol. gedr.
Geistliche Concerten.
Gelobet seistu, Herr, à 5, 10, 15 et 20. Ms.
Gott man lobet dich in der Stille, à 8. Ms.
Haus und Gut, à 11. fol. gedr.
Herr, komb hinab, à 9. Ms.
Jesus trat in ein Schiff, à 8. Ms.
Kyrie seu litania, à 6. Ms.
Lobsinget, lobsinget Gott, à 5 et 10. Ms.
Machet die Thore weit, à 20. Ms.
Meister, wir haben die gantze Nacht, à 8. Ms.
Misericordias Domini, à 6. Ms.
Nun dancket alle Gott, à 8. Ms.
Psalmen Davids, fol. 15 St. gebunden in weiß Leder.
Saget den Gästen, à 4. Ms.
Siehe, wie fein und lieblich, à 6. fol. gedr.
Stehe auf, meine Freundin, à 8. Ms.
Unnser Jesus in der Nacht, à 8. Ms.
Unnser Leben wehret 70 Jhar, à 5. Ms.
Wer Gottes Marter in ehren hat, à 5. Ms.
Wo der Herr nicht das Haus bauet, à 14. Ms.

Schultes, Jacob.
Gott hat durch seine Güte, à 4. gedr.
Siehe, wie fein und lieblich.

Schultetus, Johannes.
Thesaurus musicus, 4′. 8 St. geb. in weiß Leder.

Seidel, Samuel. Studierte 1623 in Leipzig[3]) und war 1640 Kantor in Glashütte[4]).
Suspira musicalia, 4′. 5 St.

---

[1]) Buchwald, Wittenberger Ordiniertenbuch I, Nr. 130.
[2]) Komposition von ihm in der Bibl. Gotha, Leichpredigten D IV 9, 21.
[3]) Erler a. a. O. [4]) Vollhardt a. a. O., S. 129.

Selle, Thomas.
Es war ein reicher Mann, à 5. Ms.
Und soll durch dich gebauet werden, à 7. Ms.
Sparr*, Johann.
Ziehet hin, ihr liebe Kind, à 5. Ms.
Staden, Johann.
Jubila sancta Deo, à 8. 4′. gedr.
Thüring, Johann.
Sertum spirituale musicale.
Thusius, David.
Quam pulchra, à 6. Ms.
Tiefftrunck*, Daniel.
Schaff in mir, Gott, à 5. fol. gedr.
Trost, Caspar. Organist und Kastenschreiber in Jena, gestorben den 20. Juli 1651[1]).
Ein Kindelein so löbelich, à 12. fol. gedr.
Uhlich, Johann.
Sehet mich nicht an, à 5, 10, 15. fol. gedr.
Uirth (Wert), Jaches de[2]).
Jesus ging aus von dannen, à 7. Ms.
Unger, Andreas.
Geistliche Liebesreiße, à 3, 5, 6, 9, 10, 15 et 20. fol. gedr.
Da er solches mit ihnen redete, à 5 et 10. fol. gedr.
Herr, die Angst meines Herzens ist groß, à 5 et 10. fol. gedr.
Hüpferling, à 3. fol. gedr.
Viadana, Ludovico.
Opera omnia sacr. conc. 4′. 6 St. Ms.
Dies solennia, à 8.
Vierdanck, Johann.
Geistliche Concerten, 4′. 7 St.
Vincentius, Caspar.
O fili Mariae, à 6. 4′. Ms.
Wagner, Johann. Ein Kantor dieses Namens wirkte von 1618 bis 1634 in Waldheim[3]).
Aller Augen warten auf dich, à 3. 4′. gedr.
Weissensee, Friedrich.
Opus melicum.

Der Katalog führt weiter 5 Sinfonien auf: Ex d complet, ex G b-moll, ex G b-dur, ex F complet, ex G b-moll. Den Schluß bilden

„Capellen".

1. Capella à 5 außm F zu des Vierdancks „Der Herr Zebaoth ist mit uns".
2. Zu Herman Scheins „Alleluja", à 9.
3. Clarin zu Herman Scheins „Lobet den Herrn".
4. Capella, Ich hab's gewagt.
5. Capella Instrumentalis zu des Praetorii „Christ ist erstanden" und „Christ fuhr gen Himmel".
6. Laudate Dominum.
7. Verley uns Frieden.

[1]) Spangenberg, Handbuch der in Jena dahingeschiedenen Gelehrten, Künstler ... 1819.
[2]) Eitner führt ihn unter „Wert" an.
[3]) Vollhardt a. a. O., S. 328.

Instrumente aus dem Vermächtnis des Kantors Unger.

3 Discant-, 2 Alt- und 2 Tenor-Schreiarien. Ein Stimmwerg Krumbhörner, allß 2 Baß, 2 Tenor, 2 Alt, 2 Discant. Fünff Flöten, allß 3 Discant- und 2 Querflöten, so in die Schule gehören, wie der Herr Rector berichtet. Anmerkung: Diese seindt HE. M. Töpfer, ietzigem Rector den 11. Sept. 1663 biß uff eine Discantflöte ausgehändiget worden. 1 Schloß, 3 Tenor-, 3 Quart- und 1 Octavflöte. Ein Schalmey. 2 Baß-, 4 Tenor- undt 2 Discant-Dulcian. Noch ein schwartzer Zinken. Eine Alt-Posaune mit einem schwartzen Futteral. Noch eine Alt-Posaune ohne Mundtstück. Drey Tenor-Posaunen, 2 mit Mundtstücken. Eine Tenorposaune, so auch zum Baß kann gebrauchet werden mit einem krummen Bogen und Mundtstück in einem Futter. Eine Quint-Posaune ohne Mundtstück in einem Futter. Vier Trompeten mit Mundtstücken. Zwey Zugtrompeten mit Mundtstücken, gantz neu.

ist der Tochter. { Eine Baßlaute in einem Futter, alt und unbezogen.
Eine Alt-Viol-Gambe.

Vier Alt- und Tenorgeigen
Fünff Discantgeigen } Hiervon sollen nach des Herrn Rectores Bericht noch etliche in die Schule gehören.

Eine Baßgeigen, 2 Tenorflöten. Ferner: Ersatzteile vom Dulcian, Mundtstücke für Trompeten und Posaunen, für Krummhörner und Schreiarien, mit Rohren allerlei Instrumente.

Dieser Instrumentensammlung sei ein späteres Verzeichnis hinzugefügt, das keine Jahreszahl trägt, vermutlich aber der Zeit um 1728 entstammt.

Inventarium über die in der Kirche zu S. Wentzel befindliche Musical.-Instrumenta.

4 Trompeten. 1 Cornett. 2 „alte" Posaunen. $3^1/_2$ Tenor-Posaunen. 2 Baß-Posaunen. 1 Chor Schrey-Arien von 7 Stck. 1 Chor teutsche Flöden, 10 Stck. 1 Stimmwerck Krum-Hörner, 7 Stck. 1 Chor teutsche Fagotten, 8 Stck. 5 teutsche Schallmeyen. 2 Cornett muto. 3 Pommerte, 2 Tenor, 1 Baß. 2 Violinen, unbezogen. 1 Brallo. 1 klein Violon-Cello. 1 Baß-Violon. 5 Krum Bogen. 9 Messinge Mund-Stücke. 4 teutsche Fagott *S.*

Inventarium der Musicalischen Instrumente bey hiesiger Stadtkirche, wie sie anno 1728 den 21. Juni befunden worden.

Nr. 1—2. Zwey unbrauchbare Baß-Posaunen.
3. eine gangbare Tenor-Posaune.
4. eine unbrauchbare Alt-Posaune.
5. eine unbrauchbare Tenor-Posaune.
6. 2 Tenor- und 1 Alt Zug unbrauchbar.
7. eine unbrauchbare Trompete.
8—9. zwey brauchbare Zug-Trompeten.
10. Eine Trompete, brauchbar, ohne Zug.
11. 7 Stück Krummhörner.
12. Ein brauchbarer Zincke.
13. ein Cornet Muto, brauchbar.
14. ein desgleichen, unbrauchbar.
15. 7 Stück Schreyarien.
16. 3 große Pommerte.
17. 6 teutzsche Flöden.
18. Drey Futterale zu Instrumenten.
19. 11 alte Mundstücke, unbrauchbar.
20. 3 Krumbbogen, brauchbar.
21. 5 teutzsche Schalmeyen, unbrauchbar.
22. 6 Fagotten; noch 2 große Fagotten samt ihren *S.*
23. eine Bratsche.
24. ein klein Violon-Cello.
25. ein Baß-Violon.

Zur Rhythmisierung eines Ritornells von Monteverdi

Von

Peter Epstein, Breslau

Daß ein Stück aus Monteverdis „Orfeo“, und zwar eines der meistbesprochenen, hier einer textkritischen Revision unterzogen wird, bedarf der Rechtfertigung. Sie liegt darin, daß gerade die besten Beurteiler des Monteverdischen Schaffens dem genannten Stück analytisch nicht näherkamen, weil sie — von einer ungenügenden Lesart des Originals ausgehend — seine eigentliche Gestalt immer mehr verwischten. Es handelt sich um die kurze instrumentale Einleitung zu dem liedmäßigen, vierstrophigen Gesang Orfeos „Vi ricorda, o bosch' ombrosi“ im 2. Akt, die auch als Ritornell zwischen den einzelnen Strophen wiederkehrt.

Wegen seiner nicht ganz durchsichtigen Notierung hat dieses Stück die verschiedenartigsten rhythmischen Deutungen bei neueren Bearbeitern erfahren. Die gänzlich mißglückte in Eitners Neuausgabe[1]) wurde durch Alfred Heuß[2]) insofern grundlegend verbessert, als bei ihm an Stelle der irrtümlichen Triolen Eitners die wahren Notenwerte des Originals eingesetzt sind. Seine Umschreibung im $^6/_4$-Takt ist aber, wie gleich gezeigt werden soll, nicht befriedigend ausgefallen, so daß Leichtentritt[3]) eine $^5/_4$-Lösung in Vorschlag brachte, der schließlich Riemann[4]) eine neue, nach seiner Meinung endgültige Interpretation im $^6/_8$-Takt entgegenstellte. Dennoch hat aller an dieses Sätzchen verwandte Fleiß noch nicht die sinngemäße Lesart zutage gefördert. Neben die originale Notierung[5]) gestellt, erweisen sich folgende Mängel:

Alfred Heuß wußte die in Monteverdis Niederschrift mehrfach auftretende „3“, an der bereits Eitner gescheitert war, nicht mit seiner $^6/_4$-Lösung in Einklang zu bringen. Sein Verdienst ist, die im Original etwas undeutliche Verteilung der Achtel und Sechzehntel in der folgenden Notierung richtiggestellt zu haben:

---

[1]) Publikationen der Gesellsch. f. Musikforschung X, S. 158.

[2]) Heuß, *Die Instrumentalstücke des „Orfeo“*, Smlbd. IMG IV (1902-03). Vgl. daselbst S. 190 und Notenbeilage 1, S. 223.

[3]) Ambros-Leichtentritt, Geschichte der Musik IV^3, S. 562. Leipzig 1909.

[4]) Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 2, S. 198. Leipzig 1912.

[5]) S. später S. 418 f.

(Außenstimmen:)



Die Verteilung der rhythmischen Schwerpunkte bleibt aber in dieser Aufzeichnung noch völlig im Dunkel, wie schon die Gegenüberstellung mit dem Baß deutlich zeigt.

Der Vorschlag von Leichtentritt führt wiederum Triolen ein, jedoch gerade an solchen Stellen, die von der Originalnotierung empfindlich abweichen; das a im zweiten Takt der Oberstimme und das später folgende g (s. obiges Beispiel von Heuß) sind Achtel, nicht Sechzehntel, wie Leichtentritt irrtümlich notiert. Da sein Notenbeispiel sogar die Melodie fehlerhaft bringt, ist ihm kritischer Wert nicht zuzuerkennen. Alle Folgerungen über den „aparten" $^5/_4$-Rhythmus sind also hinfällig.

An der ungenügenden Wiedergabe des Urtextes scheitert auch Riemanns Lösung, in der die rhythmische Struktur des Stückes sehr verständnisvoll aufgedeckt ist, leider aber mit falscher Verteilung auf die Noten des Originals. Seiner theoretisch schön fundierten Lesart war übrigens die musikalische Praxis schon lange zuvorgekommen, denn die Teilausgaben des „Orfeo" von Vincent d'Indy[1]) sowohl, wie von Giacomo Orefice[2]) notieren das Ritornell so:

(Bei Riemann ebenso, jedoch in durchlaufender $^6/_8$-Notierung, also Synkope an Stelle des 2. Viertels im zweiten und vierten Volltakt.)

Die wirkliche Lösung ergibt sich aber sofort, wenn dieser dem Stück natürliche Taktwechsel auf Monteverdis tatsächliche Notenwerte angewendet wird. Das Ritornell lautet dann:



[1]) Klavierauszug des „Orfeo", Edit. Schola Cantorum, Paris 1905, S. 17.

[2]) Klavierauszug des „Orfeo", Edit. der Associazione ital. di amici della Musica, Mailand 1909, S. 35. Gaetano Cesari unterwirft in seiner Besprechung dieser Ausgabe die fragliche Stelle einer ausgezeichneten Kritik, bekennt sich aber schließlich bedingungslos zur Notierung von Heuß (Rivista musicale 17 [1910], S. 132—178, besonders S. 170f.).

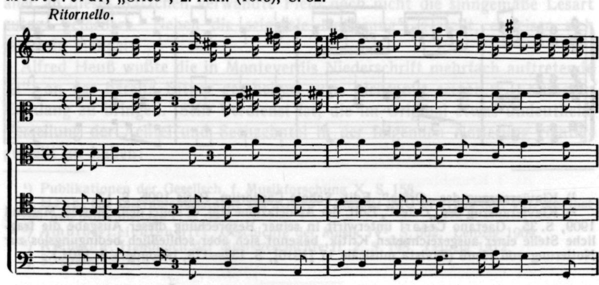


Dieser wechselnde Rhythmus ist außerdem im alten Druck niedergelegt in Form der 3-Zeichen, die Riemann bereits richtig als Tripel-Vorzeichnung ohne Veränderung der Notenwerte in ihrer Dauer (entgegen Leichtentritt) gedeutet hat. Die Stellen aber, an denen die Zahl 3 erscheint, sind nicht willkürlich gewählt, sondern befinden sich immer da, wo beim Taktwechsel die dritte Einheit kommt, bezeichnen also die Zusammengehörigkeit von $^3/_4$- bzw. $^3/_8$-Gruppen. Die Verschiebung der „3" im mittleren System, Takt 1 (s. Notenbeilage), um ein Achtel, ist offenbar ein Druckfehler; ebenso scheint eine „3" im zweiten Takt beim Wiedereinsetzen der Achtelbewegung zu fehlen. Doch ist diese ganze Angabe der Proportio tripla ja auch bei den ausgeschriebenen Wiederholungen des Ritornells fortgeblieben, offenbar da für die Zeitgenossen Monteverdis das Stück gar keine rhythmischen Probleme enthielt. Dem reizvollen Wechsel der Betonung durch jedesmalige Taktänderung zu folgen oder Riemanns Synkopen beizubehalten, sehe ich angesichts der polyrhythmischen Gestaltung vieler Werke unserer Zeit keinen Anlaß mehr.

Die Anwendung der von Riemann an einer ungenauen Kopie erläuterten rhythmischen Struktur auf die korrekte, aber rhythmisch noch sterile Notierung des Stückes bei Heuß ergibt die mitgeteilte neue Lesart, bei der die eigentliche Natur des Stückes erst zum Vorschein kommt. Der Tanzcharakter des Ritornells ist jetzt ganz offensichtlich. Ungekünstelte, sequenzenmäßige Imitation durchzieht den ganzen Satz, dessen führende Oberstimme erst jetzt organische Gestalt gewonnen hat. Wer der Originalnotierung (ohne die modernen Balken) unbefangen naht, kann sich dieser vom Melos selbst diktierten Auffassung nicht verschließen.

Monteverdi, „Orfeo", 2. Aufl. (1615), S. 32.

Ritornello.





Eine Sammelhandschrift aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts

Von
Elisabeth A. Fischer, München

Die Kirche zu Mügeln (Bez. Leipzig) besitzt in ihrer musikalischen Bibliothek unter der Signatur Ms. 16 eine ziemlich umfangreiche Sammelhandschrift, die für die Geschichte der Motette im Anfang des 17. Jahrhunderts von erheblicher Bedeutung ist[1]).

Es handelt sich um sechs Stimmbände in Oktavformat (17 × 21), die neben einigen am Anfang eingefügten Drucken 162 handschriftlich gesammelte, meist achtstimmige Motetten umfassen. Leider fehlen die beiden Diskantstimmen des 1. bzw. 2. Chors sowie der Generalbaß, und eine musikalische Rekonstruktion ist in Ermangelung der melodieführenden Stimme nicht ohne weiteres möglich. Immerhin genügt das Erhaltene, um die einzelnen Sätze nach Form und Stil zu bestimmen, besonders da in vielen Fällen der 2. Chor (Alt, 2 Ten., Baß) vollständig vorhanden ist. Der eigentliche Wert der Handschrift liegt jedoch in dem Umstand, daß hier einerseits eine ganze Reihe von Komponisten zum erstenmal auftreten und dann von andern Meistern (z. B. Demantius, Vulpius u. a.) neue, noch unbekannte Kompositionen erscheinen. Eine nähere Bekanntschaft mit dem Inhalt der Handschrift ist deshalb für die Musikgeschichte jener Zeit nicht unwichtig.

Der Ursprung der Handschrift weist deutlich auf die sächsisch-thüringischen Lande, wo die Motettenkomposition ja zu allen Zeiten mit besonderer Hingabe gepflegt wurde. Leider ist der Sammler nirgends genannt, und auch eine Datierung fehlt; doch gibt eine kleine Notiz auf dem Titelblatt des Hochzeitsliedes von Demantius[2]) einen gewissen Anhalt:

„*Autor mihi Johanni Caesari Themarensi, aeditrio apud Blosdrizenses (?)*
„*dono dedit. Et ego enim populari et amico suo singulari Dnj Christophoro*
„*Küntzelio Cantori Themarensi dono dabat die 20. Aprilis Anno 1621.*
Johan. Caesar. Them."

---

[1]) Für die Zuvorkommenheit, mit der Herr Pfarrer M. Colditz mir das Werk zur Benutzung überließ, spreche ich ihm auch an dieser Stelle meinen ergebensten Dank aus. Ferner bin ich Herrn Prof. Seiffert-Berlin zu Dank verpflichtet, durch dessen Güte mir die Kenntnis der Handschrift ermöglicht wurde.

[2]) Vgl. unten S. 423.

Der Demantius-Druck ging demnach im Jahre 1621 in den Besitz von Christoph Küntzel über, damals Kantor in dem thüringischen Städtchen Themar[1]). In ihm haben wir wahrscheinlich denjenigen zu suchen, der die Sammlung anfing und auch den weitaus größten Teil selbst schrieb. Über sein Leben und seine Persönlichkeit ist nichts Näheres bekannt.

Neben dem Hauptsammler hat sich aber noch eine ziemliche Anzahl verschiedener Schreiber an der Handschrift beteiligt; diese kann infolgedessen in drei größere Gruppen eingeteilt werden, die von Nr. 1—64, 65—84 und 85—162 reichen. Die 3. Gruppe ist die einzige, die völlig einheitlich von derselben Hand geschrieben ist, und zwar von der gleichen (*A*), von der auch die 1. Gruppe zum überwiegenden Teile stammt. Hier ist jedoch gleich der 1. Satz von einer anderen Hand vollendet, die sonst nicht wieder auftritt, und im weiteren Verlauf lassen sich noch mehrere fremde Hände unterscheiden. In den meisten Fällen tritt die verschiedene Schrift nur in einzelnen Stimmen auf (vgl. Nr. 16, 20—23, 27, 28, 42, 64); der Sammler hat sich hier wahrscheinlich von Freunden oder Schülern bei der zeitraubenden Arbeit helfen lassen.

Anders steht es mit der 2. Gruppe, in der die Hand *A* überhaupt nicht vertreten ist. Dieser Teil der Handschrift ist ursprünglich offenbar ein selbständiges Heft gewesen, denn von Nr. 65 an waren die Sätze anfänglich für sich gezählt (1 ff.), und wohl erst bei der Anlegung des *Index Cantionum* im *Bassus I. Chori* (Hand *A*) wurden sie neu durchnummeriert. Auch ist im *Altus I* die Schlußzeile von Nr. 64 über die erste Seite der 2. Gruppe hin verlängert, was für eine selbständige Einfügung dieses Teiles spricht. In anderer Hinsicht hebt sich die mittlere Gruppe ebenfalls stark von ihrer Umgebung ab: während die Hand *A* sich durch Klarheit auszeichnet und gewissenhaft bei jedem Satz Stimmgattung und Autor angibt, ist der 2. Abschnitt durchweg mit größter Flüchtigkeit zusammengeschrieben und verzichtet auf jede Genauigkeit. Die Verfasser sind meistens erst im *Index Cantionum* von dem Hauptsammler nachgetragen. Auch hier sind wieder verschiedene Hände zu unterscheiden, die in den beiden andern Gruppen nicht vorkommen; ihnen allen ist ein gewisser Hang zu künstlichen Schnörkeln eigen, der der einfachen, klaren Schrift der Hand *A* völlig fremd ist.

Die Datierung der Handschrift läßt sich vermutungsweise bestimmen. Die bei der oben angeführten Widmung an Christoph Küntzel erwähnte Jahreszahl 1621 setzt die Grenze nach unten fest; um diese Zeit wurde wahrscheinlich die Sammlung begonnen. Denn ganz zu Anfang der Handschrift (Nr. 8, 9, 11) finden wir schon Sätze aus den 1619 erschienenen „Psalmen Davids" von H. Schütz. Dagegen weist die 2. Gruppe in spätere Jahre — der Hammerschmidtsche Satz „Freue dich des Weibes deiner Jugend" (Nr. 88) erschien erst 1646 im Druck, — und auch der letzte Abschnitt ist von dem ersten zeitlich getrennt, wie das aus den Kompositionen von Christoph Schulze, Illmann u. a. und aus der stärkeren Hinwendung zum Konzertstil hervorgeht.

[1]) Im Herzogtum Sachsen-Meiningen, zwischen Meiningen und Hildburghausen an der Werra gelegen.

Es ist also nach alledem als wahrscheinlich anzunehmen, daß die Sammlung von einem mitteldeutschen Kantor — vielleicht Christoph Küntzel, Kantor zu Themar in Sachsen-Meiningen[1]) — im Laufe einer langen Berufstätigkeit angelegt worden ist, und zwar in den Jahren von etwa 1620—1650.

Damit stimmt schließlich auch der musikalische Inhalt der Handschrift überein. Die Beschränkung auf nur geistliche Kompositionen und die im Index häufig begegnende Anmerkung „abgesetzt" beweisen, daß die Sätze zum gottesdienstlichen Gebrauche bestimmt waren. Bis auf vereinzelte Stücke, die zu dem modernen Konzert neigen und sich mehr am Ende der Handschrift finden[2]), haben wir es durchweg mit meist achtstimmigen Motetten im venezianisch-doppelchörigen Stil zu tun. Gewöhnlich liegen ihnen deutsche Psalmen zugrunde; die Sätze mit lateinischem Text stammen fast jedesmal von Italienern. Daneben findet sich eine ganze Reihe von Choralbearbeitungen, die hinsichtlich des Umfangs und Stils sehr verschieden sind; unter ihnen sind die mehrteiligen Kompositionen von Gottfried Illmann (Nr. 140) und Johann Groh (Nr. 58) am interessantesten.

Die meisten der hier vertretenen Komponisten sind Zeit- und Amtsgenossen des Sammlers und gehören auch ihrerseits in das musikalisch fruchtbare Mitteldeutschland. Nur wenige ältere Meister des 16. Jahrhunderts sind daneben berücksichtigt: vor allem Jacob Handl (Gallus) und Hans Leo Haßler, die beiden frühesten Jünger der venezianischen Schule auf deutschem Boden, und eine Anzahl von Italienern, die durch die Nürnberger Sammeldrucke vom Anfang des 17. Jahrhunderts schon in Deutschland eingeführt waren. Die 2. Gruppe hebt sich auch in dieser Hinsicht von den übrigen ab; hier fällt das nachdrückliche Eintreten für den Weimarer Kantor Michael Vulpius auf, von dem eine Reihe von sechsstimmigen Sätzen aufgenommen ist, und der ihm nahestehende Bartholomaeus Gese aus Frankfurt a. O. ist ebenfalls nur hier mit zwei Motetten vertreten.

Es folgt nun das ausführliche Inhaltsverzeichnis der Handschrift, das alphabetisch nach Komponisten geordnet ist und die jeweils vorhandenen Stimmen verzeichnet. Dabei bezeichnet die römische Ziffer den Chor (also T_{1II} = 1. Ten. des II. Chores). Was nicht unmittelbar aus den Stimmen entnommen ist, ist in eckige Klammern gesetzt.

Agazzari, Agostino. — Der Satz war zu jener Zeit nach Eitners Bibliographie in deutschen Sammeldrucken nicht enthalten.
Nr. 138. *Ad perennis vitae fontem* (a 7).
Vorh.: B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Albinus, Th. — Der Komponist wird „*Eccardimontanus*" genannt, ist also wohl aus der Kreisstadt Eckartsberga (Prov. Sachsen, nahe der thüringischen Grenze) gebürtig. Eitner kennt ihn nicht.
Nr. 57. *Echo continens votum nuptiale. Quaenam laetitia species renovatur* (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Avianus, Orig. — Eitner kennt einen zu Tonndorf bei Erfurt geborenen „Johann" Avianus († 1617 als Superintendent zu Eisenberg); möglich, daß es sich bei dem hier verzeichneten

[1]) Und möglicherweise später in Mügeln, Kgr. Sachsen (?).
[2]) Vgl. Nr. 140, 153, 156 u. ö.

Komponisten, von dem bisher jede Nachricht fehlt, um einen Verwandten (Sohn?) dieses Avianus handelt.

Nr. 53. Lobet den Herrn, alle heyden (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Bassaini (!), Joh. — Giovann iBassani (nachweisbar 1585—1615). Die Motette war, wie die meisten der hier enthaltenen italienischen Kompositionen, in Deutschland schon durch die 1600 von dem Verleger P. Kaufmann (*Sacr. Symph. Continuatio*) und 1613 von Caspar Haßler (*Sacr. Symphoniae*) in Nürnberg herausgegebenen Sammelwerke bekannt[1]).

Nr. 101. *Quem vidistis, pastores* (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Berti, Carlo. — Die drei bei Eitner verzeichneten Drucke dieses sonst unbekannten Florentiners fallen in die Jahre 1592—1596. Er ist in deutschen Sammelwerken mehrfach vertreten; untenstehende Motette findet sich bei Kaufmann (1600) und Haßler (1613).

Nr. 104. *De ore prudentis procedit mel* (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Büttner, Erhard. — Als vierter der zu Anfang des Sammelbandes enthaltenen Drucke erscheint der folgende: Teutsches *Echo*, ... Gedruckt zu Coburgk / in der Fürstl. Druckerey / durch Caspar Bertschen / Anno 1618. Bekannt bisher nur T_{III}, B_{III}.

Der Druck umfaßt für jede Stimme 2 Bll.; S. 2 und 3 enthalten die Musik, S. 4 den Text mit der Überschrift: Newes Teutsches *Echo*, auff drey Chör. *C. F. D.*

Der Text beginnt: Wer Gottes Wort fleißig lehret.
Vorh.: T_I, B_I; — C_{II}, A_{II}, T_{II}, B_{II}; — C_{III}, A_{III}, T_{III}, B_{III}.

Calvisius, Seth. —

Nr. 40. Singet dem Herrn ein neues Lied (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Camp. Lupi(!), Geminiano. — Gemeint ist der Modenenser **Capilupi** († 1616). Der hier enthaltene Satz findet sich ebenfalls bei Kaufmann (1600) und Haßler (1613).

Nr. 106. *Omnes gentes, plaudite manibus* (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I[2]); — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Crüger, Johann. — Von dem Berliner Kantor Crüger (1598—1662) findet sich am Anfang der Sammlung als einziger umfangreicher Druck der bekannte und ziemlich weit verbreitete: *Meditationum Musicarum Paradisus Secundus*, Oder Ander Musicalisches Lust-Gärtlein, Berlin 1626.
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Außerdem enthält die handschriftliche Sammlung einen sonst nirgends überlieferten Satz desselben Meisters:

Nr. 158. Auß der Tiefen, Ruff ich, Herr (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I, — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Demantius, Christoph. — Unter den Druckwerken befindet sich ein bisher noch unbekannter Gelegenheitsdruck mit folgendem Titel: *Manet immutabile Fatum*; Von GOtt beschert / Bleibt vnerwehrt. Braut Lied / Auff die Hochzeitliche Ehren Frewde / Des Ehrenvesten Wolweisen vnd Wolgeachten Herrn / Johann Pragern / Churf. Sächs. Wolverordneten Zehndners vnd Rathsverwandten zu Freybergk: Und dann seiner hertzlieben Braut / Der Erbarn / vnd Viel Ehrentugendsamen Frawen Dorotheea / Des weyland Edlen / Ehrenvesten / Groß Achtbarn vnd Hochgelarten Herrn *Valentini Jöpneri*, beyder Rechten *Doctoris* vnd *Comitis Palatini Caesarij*, &c hinderlassenen Widwen / zu sonderbaren Ehren / Mit 8. Stimmen *componiret*, Von *CHRISTOPHORO DEMANTIO*, *Musico* vnd *Cantore* daselbsten. *BASIS I.* Gedruckt zu Freybergk / bey Georg Hoffman / im 1619. Jahr.

Der Text beginnt: Was Gott zusammen haben will.
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}. —

Außerdem ist handschriftlich noch folgender Satz enthalten:

Nr. 131. Wohl dem, der den Herren fürchtet. Ps. 128 (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Drabit, Chr. — Dieser Komponist ist bisher völlig unbekannt.

Nr. 30. Lieblich vnd schöne seyn ist nichts (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Nr. 34. Alleluja. Gehorchet mir, ihr heiligen Kinder (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Engelmann, Georg. — Ein Leipziger Musiker, um 1631 Organist an St. Thomas. Die unten genannte Motette ist identisch mit dem zur Jahrhundertfeier des Reformationsfestes (30. Okt. 1617) komponierten 76. Psalm, dessen Titel Eitner anführt.

---

[1]) Vgl. Eitner, Bibliogr. der Musik-Sammelwerke des 16. u. 17. Jhs. Berlin 1877.
[2]) Im Orig. B_{II}.

Nr. 141. Gott ist in Juda bekand (a 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Erychius, Nic. — Identisch mit dem aus Andisleben bei Erfurt gebürtigen Jenenser Kantor Nicolaus **Erich**. Der hier enthaltene Satz scheint sonst nicht überliefert zu sein.
Nr. 14. Wie lieblich sind deine Wohnungen (a 7).
Vorh.: C_{2I}, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Faemelius (Foemelius), Wolfg. — Bisher nirgends erwähnt.
Nr. 21. Nun dancket alle Gott (ab 8).
Vorh.: A_I, [T_I], B_I; — A_{II}, [T_{II}], B_{II}.
Nr. 82. *Angelus ad pastores ait* (ab 8).
Vorh.: [C_I, T_I]; — A_{II}, [T_{II}], B_{II}.
Nr. 136. *Laudate, pueri, Dominum* (ab 8).
Vorh.: C_{2I}, A_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Falck, Bart. — Vermutlich identisch mit dem „Bartholomaeus Falckenhagen", der sich 1622 „Kantor auf S. Annenbergk" nennt (Eitner). Von diesem verzeichnet Eitner nur 3 Epithalamien; der hier enthaltene Satz scheint unbekannt.
Nr. 49. Gott ist vnser Zuversicht vnd Stärke (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Franck, Melchior. —
Nr. 68. *Haec est dies* ... Diß ist der Tag (8 v.).
Vorh.: [C_I], A[$_I$]; — [C_{II}], [A_{II}], T_{II}, [B_{II}].

Gabriel, An. (Andrea Gabrieli). — Dieser Satz war in Deutschland schon seit 1590 durch Fr. Lindners *Corollarium Cantionum Sacrarum* bekannt.
Nr. 111. *Egredimini et vidite* (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Gabriel, Joh. (Giovanni Gabrieli). — Durch Kaufmanns und C. Haßlers Sammelwerke in Deutschland bekannt.
Nr. 105. *Hodie completi sunt* (a 7).
Vorh.: A, T_1, T_2, T_3, B_I [sic), B_2.

Gesius, Barth. — Der bekannte Kantor zu Frankfurt a. O. († um 1621). Die beiden Motetten stammen wahrscheinlich aus seinem *Opus plane novum cantionum* von 1613.
Nr. 83. Ein Kindelein so löbelich (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, [T_{II}], B_{II}.
Nr. 84. Uns ist ein Kindt gebohrn (ab 8).
Vorh.: [A_I], T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Grimm, Heinrich. — Grimm war bis 1631 Kantor in Magdeburg und lebte dann ohne Amt in Braunschweig. Die vielstimmigen Motetten nehmen unter seinen Werken nur geringen Raum ein. Bei Nr. 2 ist sein Name nur im Index genannt; derselbe Text scheint auch in einer 16stimmigen Bearbeitung vorhanden zu sein (vgl. Eitner, Qu.-L.).
Nr. 1. Wie ein lieber Buhle (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 2. Wie schön leuchtet der Morgenstern (?).
Vorh.: [A, 2 T, B].
Nr. 45. Nun Herr was soll ich mich trösten (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 52. *Dic nobis, Maria, qvid vidistis* (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 63. Jauchzet dem Herren alle welt (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 89. Mein Freund ist mein (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 142. Du bist aller Dinge schöne (ab 8).
Vorh.: C_3 sive A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 154. Preist Jerusalem den Herren (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{III}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 157. Gelobet sei der Herr, der zu Jerusalem wohnet (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; A_{II}, T_{1II}, [T_{2II}], B_{II}.

Groh, Johann. — Groh war gebürtiger Dresdener, seit 1604 Organist an der Fürstenschule zu Meißen (St. Afra), von 1623 ab gräfl. Bünauscher Organist zu Wesenstein. Er war in erster Linie Instrumentalkomponist; von achtstimmigen Motetten sind bisher nur vereinzelte bekannt.
Nr. 58. Kyrie: Gott Vater der Du Deinen Sohn (ab 8)[1].
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

---

[1]) Diese Motette ist in formaler Hinsicht von besonderem Interesse. Sie greift die mittelalterliche Form der *Tropen* auf, indem zwischen die Worte *Kyrie (Christe)* . . . *eleison* je eine Strophe eines evangelischen Chorals eingeschoben wird. Der Text lautet:

Nr. 98. Herr, wenn ich nur dich habe (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 148. Erhalt Uns Herr bey Deinem Wort (ab 8 cum Gener).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 149. Eine schöne Fraw erfrewet ihren Mann (ab 8 cum Gener.).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 152. Die Himmel erzehlen die Ehre Gottes (ab 8 cum Gener.).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 153. Jesu, mein Ehr, mein Freud v. Ruhm (?).
Vorh.: C_{II}, A_{1II}, A_{2II}, T_{1II}, T_{2II}; Bassus ad Organ.[1]).

Händel, Jacob (Gallus). — Der letzte Satz (Nr.144) ist neu gedruckt in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Band XV.
Nr. 42. *In tribulatione mea invocavi Dominum* (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{1II}, B_{2II}.
Nr. 90. *Exultate justi in Domino* (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — T_{1II}, T_{2II}, B_{1II}, B_{2II}.
Nr. 107. *Surge propera amica mea* (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 144. *Omnes gentes plaudite* (ab 8)[2]).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Hammerschmidt, Andreas. — Der folgende Satz stammt aus dem IV. Teil der „Musicalischen Andachten" von 1646, wo die Besetzung folgendermaßen angegeben ist: *Conc.* 2 T. *Capella à* 5[3]). Hier wird das mehrteilige Konzert eingeleitet durch eine „*Symphonia a* 5"; dann wechseln Abschnitte, die mit „*Capella à* 7", „*Capella à* 5" und „*à* 2" bezeichnet sind. Mit der Angabe am Anfang der Stimmen: „*à* 7 *è* 12 *Voc.*" sind daher wohl die 5 Instrumentalstimmen der Symphonie und die 7 Vokalstimmen gemeint, die im übrigen nicht in besondere Stimmhefte verwiesen sind.
Nr. 88. Freu Dich des weibes Deiner Jugend (*à* 7 *è* 12 *Voc.*).
Vorh.: A[4]), T[4]), B[4]) (Voce e Trombone), T_1[5]), T_1[5]), B. cont. (unbeziffert, mit Text).

Harnisch, Otto Sygfrid. — Vgl. Haßler Nr. 4.

Hartmann, Heinrich. — Dieser Komponist nimmt in der Geschichte der Motette im Anfang des 17. Jahrhunderts eine angesehene Stellung ein. Von seinem Leben ist nur bekannt, daß er in Reichstadt (Thür.) geboren war und später als Kantor in Koburg wirkte. Er ist mit meist achtstimmigen Kompositionen in zahlreichen zeitgenössischen Sammlungen vertreten; in vorliegender Handschrift steht er der Zahl nach mit 19 Motetten an der Spitze. Sie stammen zum größten Teil aus Hartmanns Hauptwerk, den „*Confortativae sacrae symphoniacae* das ist Geistliche Labsal" (1. Teil: Coburg 1613, neu verlegt von Johann Birkner, Erfurt 1618; 2. Teil 1617).
Nr. 32 Gelobt sey Gott ins Himmels Thron (ab 8 voc.).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 36. Bewahre mich Herr und errette mich (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 37. Herr mein Gott, groß sind Deine Wunder (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 38. Mein Hertz ist bereit (8 voc.).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Kyrie: Gott Vater der Du Deinen Sohn, Zu vnß gesendet Vor Deinen Thron, daß er Mensch werden leiden solt, dadurch Versöhnen vnser Schuld, *Eleyson*.
[*Christe*?[O Jesu Christe Gottes Sohn, ach laß dein Creutz vnd Dorne Cron, dein marter Angst, vnd rothes Blut, an Unserm End vnß komm zu gut, *Eleyson*.
Kyrie: Gott Heilger Geist, Du Tröster werth, sterck vnd tröst vnß auf dießer Erd Kom vnß Zu hülff am letzten End, vnd führ vnß auß dießem Elend, *Eleyson*.
Diese drei Teile sind selbständig durchkomponiert; unmittelbar darauf folgt ein einfacher Choralsatz, dem zwei Texte unterlegt sind: *Vers* 1. Allein Gott in der Höh . . . *Vers* 4 (!). O Heilger Geist du höchstes gut.

[1]) Die fünf Stimmen des II. Chors tragen sämtlich die Bezeichnung „*a b 8 Ripieno*". im *B. ad organ.* findet sich außerdem die Bemerkung: „*NB.* Zum *Ripieno ab 8* gehören zwar auch zwey Clarin, hab sie aber willig nicht abgeschrieben." Der Zusatz zum *B. ad Organ.* „*à* 3 *Violino*" bezieht sich offenbar auf die mit dem *Chorus* abwechselnden Ritornelle, die mit „*à 3*" bezeichnet sind und zu denen erst von späterer Hand der Text hinzugefügt ist.

[2]) Im Index steht bei diesem Satz die Bemerkung „*bene*".

[3]) Vgl. Denkm. Dtsch. Tonk., Bd. XL, S. XV.

[4]) Enthält die Partien der „*Symphonia*", „*Capella a* 7" und „*a* 5".

[5]) Enthält die Partien der „*Capella a* 7" und „*a* 2".

Nr. 39. Ich hab dich ein klein Augenblick (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 56. Ach liebes Jesulein, meines Hertzen freund (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 70 Laß vnß ansingen allgemein (ab 8 [?])
Vorh : [A_I, T_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}].
Nr. 85. Schön singen vnß die Engelein (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 113. Herr, wenn ich nur Dich habe (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 114. Ich hab den Herrn allzeit für Augen (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 115. Wie lieblich sind Deine Wohnungen (ab 8 v.).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 116. Kompt her zu mir, alle die ihr (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 117. Die Güte des Herrn ist, daß (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 118. Ich hebe meine Augen auff zu den Bergen (a 8).
Vorh.: A_I, B_I; — T sive A_{II}, T_{2II} B_{1II}, B_{2II}.
Nr. 119. Das alte Jahr vergangen ist (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 120. Siehe wie fein und lieblich ists (a 10 voc.).
Vorh.: A_{1I}, A_{2I}, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{1II}, B_{2II}.
Nr. 122. Ach mein hertzliebes Jesulein (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 146. *Verbum caro factum est* (à 10).
Vorh.: A_I, T_{1I}, T_{2I}, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 161. Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn (ab 8)
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Haßler, Johann Leo. — Bei Nr. 4 ist die Verfasserschaft strittig. Diese Komposition ist im Index „Hasler" zugeschrieben, während im *Bassus* der mit anderer, blasser Tinte geschriebene Name „Otto Sygfrid **Harmisch**" (offenbar der Göttinger Kantor **Harnisch**) steht. Der Satz stimmt mit der ebenfalls fünfstimmigen Komposition über denselben Text in Haßlers *Cantiones sacrae*[1]) nicht überein. Im Index ist noch der deutsche Textanfang hinzugefügt „Gen Himmel Zu den Vater mein". Bei Nr. 112 ist der Name in A_I und B_{II} von andrer Hand hinzugefügt.
Nr. 4. *Ascendo ad patrem meum* (a 5).
Vorh.: [C, 2 A, B].
Nr. 59. *Ad. fest. Adscens: Omnes gentes plaudite* (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 86. *Alleluja, landem dicite Deo nostro* (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 95. Das alte Jahr vergangen ist (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 112. *Angelus Dei descendit de coelo* (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Höpner, Steph.[1]) — Zu Anfang von Nr. 130 wird er näher bezeichnet als „*Cant. Frankf. ad Oderam*"; in dieser Stellung ist er nach Eitner seit 1615 nachweisbar. Von seinen Werken sind außer einer Sammlung geistlicher Lieder eine ganze Reihe von Gelegenheitskompositionen erhalten.
Nr. 130. *Ecce quomodo moritur justus* (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 160. Siehe wie dahin stirbet der Gerechte (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Illmann, M. Gottfr. — Eitner kennt von einem Gottfried **Ilmann** nur den Titel eines in der Stadtbibliothek zu Leipzig befindlichen Liederbuches: Davidischer Christsegen mit 5 Stimmen, Dresden 1656 (!); im übrigen ist der Komponist völlig unbekannt. Die hier angeführte Komposition hat wohl kaum mit dem obigen, sehr späten Werk Beziehung. In den Stimmen steht überall nur: „*M. Gotfr. I.*"; der volle Name findet sich im Index.
Nr. 140. *Alleluja.* Vns ist ein Kind geboren (a 4 vel 8 cum capella)[3]).
Vorh.: A, T, B; — A Cap., T Cap., B Cap.

---

[1]) Vgl. Denkm. Dtsch. Tonk., Bd. II, S. 65, Nr. XXVI.
[2]) Der Index nennt ihn bei Nr. 130 irrtümlich Joh. Höpner.
[3]) Bei dieser formal sehr interessanten Komposition erscheint die Gruppierung der Stimmen auffallend, die auf gelegentlich eingestreute Soli oder Duette hindeutet, wenn

Keßler, Paul. — Auch dieser Komponist stammt aus Sachsen; die Handschrift nennt ihn „*Paulus Keslerus Roswinensis*"[1]). Eitner kennt von ihm nur ein einzelnes Lied (Singstimme, Violine und B. cont.) in Joh. Hildebrands „Geistl. Zeit-Vertreiber" 1656; außerdem haben sich „2 Jubelgesänge Paul Keßlers 15 *voc.*" laut Johann Schelles Katalog im Jahre 1678 in der Chorbibliothek der Leipziger Thomasschule befunden[2]). Walther[3]) und Gerber[4]) berichten von zwei Thüringer Komponisten desselben Namens, die vielleicht zu dem hier genannten Paul Keßler in Beziehung stehen. Der angeführte Satz ist unbekannt.

Nr. 135. Was bin ich, Herr, daß Du mich biß hieher (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — C_{II}, A_{II}, T_{II}, B_{II}[5]).

Kleppel, Matth. — Bisher unbekannt.

Nr. 20. Erstanden ist der heilig Christ (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Leißring. — Wohl sicher identisch mit dem Thüringer Pfarrer **Volkmar Leisring,** von dem Eitner eine Reihe von Werken aus den Jahren 1611—1624 angibt.

Nr. 61. Machet die Thore weit (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Nr. 62. Wie der Hirsch schreyet (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Leoni, Leo (Leone). — Seit 1588 Kapellmeister am Dom zu Vicenza. Der hier aufgenommene Satz findet sich schon bei Schadaeus (Promptuarium I 1611) und Bodenschatz (Florilegium II 1621).

Nr. 31. *O Domine Jesu Christe adorate* (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Lyttich, Johann. — Hier nur mit „*Joh. Lytt*": bezeichnet. Er war im Anfang des 17. Jahrhunderts Lehrer am Gymnasium zu Eisleben und Kantor an St. Nikolai. Eitner gibt ein Verzeichnis seiner Werke.

Nr. 54. *Jesu mi dilectissime* (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

---

nicht etwa außer den beiden Sopranen des Chors und der Kapelle noch mehr Stimmen fehlen. Jedenfalls war die Hinzuziehung des Generalbasses hier wohl erforderlich. Das sehr umfangreiche, mehrteilige Stück zeichnet sich durch die poetische Verwendung volkstümlicher Weihnachtslieder aus, die jedoch motettenmäßig behandelt sind. Besonders ragt das „Sause liebes Kindelein" mit seiner sehr zarten, tief empfundenen Stimmung hervor; hier macht sich der Mangel der 4. Stimme am deutlichsten fühlbar. Der Aufbau der Komposition ist folgender:

I. Alleluja (Chor u. Kap.) [Ritornell].
  1. „Uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben" (Chor, dann Kap.).

II. Alleluja.
  1. 31 Takte Pausen in allen vorhandenen Stimmen [Duett der beiden fehlenden Soprane?].
  2. „Merk auf, mein Herz, und sieh dorthin" usw. (Nur an der 1. Zeile dieser Strophe nehmen Chor u. Kap. teil; die drei übrigen Zeilen hat allein der *Tenor Chori* [hier fehlen offenbar die Begleitstimmen]).

III. Alleluja.
  1. „Ach mein herzliebes Jesulein" usw. (dieser Abschnitt von 51 Takten findet sich ebenfalls nur im *Ten. Chori* [solo?; es kommen hier bescheidene Koloraturen von dem Typus vor]).
  2. „Sause liebes Kindelein" usw. (Chor, dann Kap.).

IV. Alleluja.
  1. „Bist willkommen, du edler Gast" usw. (nur in den Stimmen des *Altus* und *Bassus Chori* enthalten, während der *Tenor Chori* pausiert [!]).
  2. „Sause liebes Kindelein" (wiederholt wie oben).

V. Alleluja.

[1]) Roßwein ist eine kleine Stadt im Kgr. Sachsen, auf dem Wege zwischen Meißen und Chemnitz.

[2]) Vgl. AfM, Jg. I, S. 278.

[3]) Walther erwähnt einen **Wendelin Keßler** *Cantharobolensis Thyrigeta* (d. h. aus Kannewurf in Schw.-Rudolstadt), der 1582 ein Werk „*Cantiones super Evangelia*" veröffentlichte. Das Werk ist in der Breslauer Stadtbibliothek vorhanden; vgl. E. Bohn: Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 . . . (Berlin 1883), S. 227.

[4]) „**Keßler (Johann)** ein Studiosus der Theologie und Kantor zu Ziegenrück im 17. Jahrhundert." Von ihm erschien 1666] zu Jena im Druck: „Musikalischer Wilkommen, *à Canto solo con Ritornello à 2 V. e Contin.*" (1 Bog. in Fol.).

[5]) Im Original: B_I.

Merulo, Claudio. — Die Motette ist schon in Caspar Haßlers *Sacrae Symphoniae* von 1598 und 1613 enthalten.
Nr. 96. *Ecce Maria genuit* (a 7).
Vorh.: A_I, (sic) A_2, T_1, T_2, B.

Müller, Andreas. — Es bleibt noch festzustellen, ob es sich hier um den 1603 in Frankfurt a. M. lebenden Andreas Müller oder **Myller** († 1608) handelt, dessen kompositorische Tätigkeit eine ganz andere Richtung verfolgte. Bei der Häufigkeit des Namens sind zwei verschiedene Komponisten desselben Namens nicht ausgeschlossen.
Nr. 91. In schweren Seufftzen verzehr ich all mein Leben (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Naldi, Romulo. — Ein in Bologna lebender Musiker, von dem 1600 bei Gardano in Venedig ein Motettenwerk (Lib. 1) erschien. Der unten angeführte Satz (Nr. 17 dieses Werkes) war durch den von Georg Gruber herausgegebenen Druck „*Reliquae Sacrorum Concentuum*" (Norimbergae 1615) in Deutschland eingeführt.
Nr. 74. *Transeunte Domino clamabat caecus* (a 8).
Vorh.: [A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}].

Oberländer, Gabriel. — Bisher völlig unbekannt.
Nr. 87. Hosianna dem Sohne Davids (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Otto, Stephan. — Otto war in Freiberg (Meißen) geboren und Schüler des Demantius. Seinen Lebenslauf gibt Eitner in Kürze an. Der in vorliegender Handschrift enthaltene Druck scheint bisher unbekannt. Da ein Titelblatt fehlt und weder Stück noch Seite numeriert ist, handelt es sich möglicherweise um einen Einblattdruck (Druckort und Offizin sind jedoch nirgends angegeben). Die Überschrift lautet: „*Il Salmo* 128. *à otto voci. Di Steffano Otto*". Der Text beginnt: „Wol dem / der den HErren fürchtet".
Vorh.: T_I, B_I; C_{II}, A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Jeder Stimme ist eine kleine Spielerei in Form eines Kanons oder einer einzeiligen Fuge beigegeben, die durch Rätselsprüche aufzulösen sind.

Pflug, Johann. — Pflug war um 1644 Hofkantor in Altenburg. Nur vereinzelte Sätze sind von ihm handschriftlich erhalten; die hier genannte Motette war schon Walther bekannt.
Nr. 162. Herr, lehre uns bedenken (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Praetorius, Hieronymus. — Der Verfasser ist hier in beiden Fällen nur im Index angegeben.
Nr. 5. [Missa] *super Benedicam* (a 6).
Vorh.: [C, 2 A, B].
Nr. 66. *In hoc festo gratulamini* (?).
Vorh.: [2 A, 2 T, 2 B].

Praetorius, Jac. — Der Komponist ist der bekannteste seines Namens, Schüler Sweelincks und Organist an St. Peter zu Hamburg († 1651). Der Name steht auch hier nur im Index und zwar ist der Vorname offenbar erst später nachgetragen worden (verbessert aus „H."?).
Nr. 75. *Veni in hortum meum* (a 8).
Vorh.: [C_I, A_I, T_I; C_{II}, A_{II}, B_{II}].

Praetorius, Mich.
Nr. 17. Hosianna in der Höhe (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 33. Mein Trost und Hülff ist Gott allein (ab 8 voc.).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 47. Gott der Vater wohn vnß bey (ab 8).
Vorh.: C_2 sive A_I, A_2 sive T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 134. [*Missa*] *Kyrie eleison* (ab 8 voc.).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Raselius. — Andreas R. († 1602) ist der bekannte Regensburger Kantor, von 1600 an Kapellmeister in Heidelberg.
Nr. 15. Also hat Gott die Welt geliebt (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Rautenberger, Johann. — Vor Nr. 123 wird der Komponist „*Cant. Landsberg.*" genannt; er ist also identisch mit dem Johann **Rautenberg,** von dem Walther und Gerber ein jetzt verschollenes Druckwerk zitieren (*Novem verbenae sacrae*, oder Neue geistliche Kräuter und Blumen, Berlin 1629, 4⁰). Sonst ist nichts über ihn bekannt.
Nr. 123. Der Herr hat seinen Engeln befohlen (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 124. Habe deine Lust am Herren (ab 8).
Vorh. A_I, T_I, B_I; A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 125. Zion spricht, der Herr hat mich verlassen (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Nr. 126. Also heilig ist der Tag (ab 8).
Vorh.: A_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 127. Fürwar er trug vnßer Kranckheit (ab 8).
Vorh.: A_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 128. Wird denn der Herr ewiglich zürnen (ab 8).
Vorh.: A_{I}, T_{I}, B_{I}; A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 129. Der Gerechte *muß* viel leiden (ab 8).
Vorh.: A_{I}, T_{I}, B_{I}; A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Rosthius, Nic. — Ein geborner Weimaraner, der schon 1583 als Musikus in der Heidelberger Hofkapelle diente. Der hier angeführte Satz ist in seinen *Cantiones selectissimae* (Gera 1613) nicht enthalten.
Nr. 41. Ein Kindlein fein ist vnß geborn (ab 8).
Vorh.: A_{I}, T_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Rüling, Samuel. — Rüling war seit 1612 Kantor an der Kreuzkirche in Dresden und ging 1615 in die geistliche Laufbahn über († 1626). Vor Nr. 7 ist der Komponist verzeichnet als „*M. Samuel Rüling Eccles. Dresd. Diaconus*"; diese Stellung nahm er nachweislich von 1615—1620 ein[1]). Gedruckte Werke sind von Rüling nicht bekannt; doch sind mehrere achtstimmige Motetten — darunter auch die hier erhaltenen Nr. 7, 26 und 44 — in zeitgenössischen Sammelhandschriften vertreten. Die übrigen scheinen noch unbekannt zu sein.
Nr. 7. Ein Tag in deinen Vorhöffen (ab 8).
Vorh.: [C_{I}], B_{I}; — [A_{II}, T_{II}, B_{1II}, B_{2II}].
Nr. 26. Ich hab den Herrn allzeit für Augen (ab 8).
Vorh.: A_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 27. Waß betrübstu dich meine Seele (ab 8).
Vorh.: A_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 29. Der Herr erhöre dich in der Noth (ab 8 vocib.).
Vorh.: A_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{1II}, T_{1II}, B_{II}.
Nr. 44. Habe deine Lust an dem Herren (ab 8).
Vorh.: C_{2I}, A_{I}, B_{I}; — T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 48. Schaff in mir Gott ein reines Herze (ab 8).
Vorh.: A_{I}, T_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Scarabaeus, Damian. — In der Handschrift wird der Name überall „*Danub.* (!) *Scarabeus*" geschrieben, was wahrscheinlich auf einem Lesefehler des Abschreibers beruht. Scarabaeus war Bologneser und seit 1592 Vicekapellmeister in Mailand. Die Motette findet sich schon in Caspar Haßlers *Sacrae Symphoniae* von 1598.
Nr. 103. *Ardens est cor meum desiderio* (ab 8).
Vorh.: A_{I}, T_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Scheid, S. (Samuel Scheidt). Beide Sätze stammen aus den *Cantiones sacrae 8 vocum* von 1620.
Nr. 64. Nun dancket alle Gott (ab 8).
Vorh.: A_{I}, B_{I}; A_{II}, T_{II}, B_{1II}, B_{2II}.
Nr. 150. Eccho: Lobet ihr Himmel den Herren (Ps. 148) (ab 8 cum Gener.)
Vorh.: A_{I}, T_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Schein, J. H. — Quelle der hier aufgenommenen Sätze vermutlich die *Opella nova* von 1618 und 1626. Bei Nr. 12 ist der Name erst von einer späteren Hand hinzugesetzt.
Nr. 12. Singet dem Herrn ein neues Lied (ab 8 cum Gener.).
Vorh.: C_{3I}, B_{I}; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 13. Lobe den Herren meine Seele (ab 8 cum Gener.).
Vorh.: $A_{[I]}$ Cornetto, T_{I} Cornetto, B_{I}; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 143. Der Herr behüte dich für allem Volck (à 7).
Vorh.: B_{I}; — A_{II}, $T_{[1II]}$, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 145. Selig ist der Mann, der die Anfechtung (à 7).
Vorh.: B_{I}; A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Schütz, Heinrich. — Alle vier Sätze stammen aus den „Psalmen Davids" von 1619 (vgl. Gesamtausgabe, Bd. III, Nr. 2, 3, 4 und 5).
Nr. 8. Alleluia. Lobe den Herren (a 8).
Vorh.: $[A]_{I}$, $[T]_{I}$, $[B]_{I}$; — $[A]_{II}$, $[T]_{II}$, $[B]_{II}$.
Nr. 9. *Echo.* Jauchzet dem Herrn alle Welt (ab 8).
Vorh.: $[A_{I}]$[2]), $[B]_{I}$; $[A]_{II}$[2]), $[T]_{II}$, $[B]_{II}$.
Nr. 11. Lobe den Herren meine Seele (ab 8).
Vorh.: A_{I}, T_{I}, B_{I}; — A_{II} Cap., T_{II} Cap., B_{II} Cap.
Nr. 23. Ach Herr, straff mich nicht in deinem Zorn (ab 8).
Vorh.: A_{I}, T_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

---

[1]) Vgl. seine Biographie von K. Held, Vierteljahrsschrift f. Musikw., Jg. X, S. 288.
[2]) Ohne Text.

Schulz, Chr. (Christoph). — Geb. 1600, von 1633—83 Kantor in Delitzsch. Vor Nr. 139 ist der Verfasser auch als „*Chr.* Schulz C. Delitsch" bezeichnet. Sein Leben ist neuerdings von A. Werner ausführlich behandelt worden[1]). Von achtstimmigen Motetten sind bisher nur zwei Gelegenheitsdrucke und ein einzelner Cantus bekannt; die hier angeführten scheinen unbekannt.

Nr. 139. Die auf den Herren hoffen (ψ 125) (ab 8).
Vorh.: A_{I}, T_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 147. Ich schlaffe, aber mein Hertze wachet (ab 8).
Vorh.: A_{I}, T_{I}, B_{I}; A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 156. Kompt herzu, laßet vns dem Herrn frolocken (ex ψ 95 v. 1. 2. 3.) (ab 8).
Vorh.: A_{I}, T_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Seidel, Georg. — Einen Musiker dieses Namens finde ich bisher nirgends erwähnt. Dagegen führen Walther und Gerber wieder zwei mitteldeutsche Musiker mit demselben Familiennamen an[2]), die möglicherweise Verwandte des hier genannten Georg Seidel sind.

Nr. 22. Gott, es ist mein rechter Ernst (ab 8).
Vorh.: A_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, $B._{I}$

Solfleisch, Caspar. — Die hier angeführte Motette ist dieselbe, die sich in Andreas Bergers *Harmoniae seu cantiones sacrae* 4—8 *vocibus* (Aug. Vind. 1606) befindet und auch bei Eitner erwähnt ist. Sonst ist über den Komponisten nichts Näheres bekannt.

Nr. 100. *Omnes gentes plaudite manibus* (ab 8).
Vorh.: A_{I}, T_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Stencius[3]), Heinr. — Abgesehen von vier- bis fünfstimmigen Lied- und Kanzonettenwerken kennt man von diesem Musiker nur zwei achtstimmige Motetten in Bodenschatz *Florilegium* (1603); der hier aufgenommene Satz ist noch unbekannt.

Nr. 109. *Beati omnes qui timent Dominum* (ab 8).
Vorh.: A_{I}, T_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Thüring, Joh. — Er wird zu Beginn des Satzes „*Joh. Thüring Ludim.* Willerstadt" genannt, was mit Eitners Angaben übereinstimmt. Die Motette in vorliegender Handschrift findet sich vollständig in einer Berliner Sammelhandschrift von 1634.

Nr. 16. Ich hab einen guten Kampff gekempffet (ab 8).
Vorh. A_{I}, T_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Vecchi, Hor. — Vecchi war bekanntlich zu damaliger Zeit in den deutschen Sammelwerken sehr reichlich vertreten. Untenstehende Motette findet sich wieder in P. Kaufmanns *Sacr. Symph. Continuatio* (1600) und Caspar Haßlers *Sacrae Symphoniae* (1613).

Nr. 93. *Repleti sunt omnes spiritu sancto* (ab 8).
Vorh.: A_{I}, T_{I}, B_{I}; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Vulpius, Melchior. — Der bekannte Weimarer Kantor (ca. 1560—1616). Als letzter der zu Anfang der Handschrift eingebundnen Drucke findet sich ein bisher noch unbekannter Gelegenheitsdruck. Ein besonderes Titelblatt ist nicht vorhanden; jede Stimme füllt gerade ein Blatt aus. Der Baß I. Chori trägt die Überschrift: „*Melchior Vulpius in Nuptias M. BALTH: Gualtheri, & BARBARÆ Hoffmanniæ*".
Der Text beginnt: *Qui comite Aligerô.*

Vorh.: A_{I}, T_{I}; — A_{II}, T_{II}, B_{2II}, [B_{1II}].

Abgesehen von dem Druck enthält die 2. Gruppe der Handschrift noch eine ganze Reihe verschiedenstimmiger Motetten, die meistens nur im Index mit dem Namen des Komponisten bezeichnet sind.

Nr. 65. *Jerusalem gaude gaudio magno* (ab 8).
Vorh.: A_{I}, T_{I}, Sexta Vox, Septima Vox, [B_{1}], [B_{2}].
Nr. 69. *Angelus ad pastores ait* (a 10).
Vorh.: [C_{I}], [A_{I}], Infima vox; — A_{II}, T_{II}, [B_{1II}] ,B_{2II}, B_{3II}.
Nr. 71. *Verbum Caro factum est* (à 14 Voc)[4]).
Vorh.: A_{1I}, [A_{2I}], T_{I}; — A_{1III}, A_{2III}, T_{III}, $B_{[1]III}$, [B_{2III}].
Nr. 72. *Nunc dimittis servum tuum* (a 6).
Vorh.: [A, 2 T], B.

---

[1]) Vgl. AfM, Jg. I, S. 546ff.

[2]) **Martin** Seidel, Ende des 17. Jahrhunderts Kantor in Naumburg, und **Samuel** Seidel, Kantor und Organist zu Glashütte in Sachsen. Von letzterem führt Eitner 3 Werke aus den Jahren 1650—58 an.

[3]) Die Schreibung „Steuccins" bei Eitner beruht auf einem Druckfehler.

[4]) Der Index verzeichnet hierbei in Klammern: „(fehlen 4 Stimm.)". Ob sich die Notiz „(in gedruckten)", die zwischen dieser Zeile und der folgenden steht, hierauf bezieht, ist nicht zu entscheiden.

Nr. 73. *Exiens hoc primo* (à 6).
Vorh.: [A], T_1, T_2, B.
Nr. 76. *Veni dilecte mi* (à 6).
Vorh.: [C, 2 A, B].
Nr. 78. *Si quis diligit me* (à 6).
Vorh.: [A, T, B, B].
Nr. 81. *Exaudiat te Dominus in die tribulationis* (à 6).
Vorh.: [A, 2 T, B].
Nr. 108. Lobet ihn in der Feste seiner Macht (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 155. *Non est bonum hominem.* — Es ist nicht gut, daß der Mensch (a b 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Weißensee, Friedrich. — Weißensee war um 1600 Kantor zu Magdeburg, um 1611 Pfarrer zu Altenweddingen bei Magdeburg. Er spielt in der Geschichte der Motette eine nicht unwichtige Rolle und ist in Handschriften zahlreich vertreten.
Nr. 24. Es erhub sich ein Streit (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.

Zangius, Nic. — Zange, der seinen Wohnort oft wechselte, starb um 1619 als Kapellmeister am Brandenburgischen Hofe zu Berlin. Er zog im allgemeinen den Satz mit weniger Stimmen vor.
Nr. 35. *Jerusalem gaude gaudio magno* (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I,; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 97. *Gloria in excelsis Deo* (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

Außer den bisher verzeichneten Melodien findet sich schließlich noch eine Anzahl anonymer Sätze, die hier der Reihe nach angeführt werden:
Nr. 3. *Domine ad adjuvantum* (!) *me festina* (a 4)[1].
Vorh.: [A, A, T].
Nr. 6. *Missa Incerti Autoris* (a 5).
Vorh.: [A, T, B].
Nr. 10. Frolocket mit Händen alle Völcker (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I sive T; — A_{II}, $T_{1(!)II}$, B_{II}, B_{II}.
Nr. 18. *Ignoratus: Magnificat super Sacerdotes stabant* (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — $A_{[II]}$, T_{II}, B_{II}.
Nr. 19. *Echo: Ovo mihi crude dolor tantum dominare* (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, $B_{[I]}$; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 25. Freut euch, ihr lieben Christen (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 28. Alß der Tag der Pfingsten erfüllet war (8 Voc.).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 43. Ach, daß ich hören solte, daß Gott (ab 8).
Vorh.: C_{2I}[2], A_I, B_I; — T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 46. Verlaß mich nicht, Gott, im alter (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 50. Wer ist der herfür bricht alß die morgenröthe (ab 8).
Vorh.: R_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 51. Ich weiß, daß mein Erlöser lebet (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 55. Gott gab dem Breutigam vnd der braut (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 60. [Missa] super Ist nicht Ephraim (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 67. *Introitus natal: Puer natus est nobis* (a 6).
Vorh.: [C], [2 A][3], B.
Nr. 77. *Echo*[4]: *Confitemini Deo et invocate nomen ejus* (ab 8).
Vorh.: [A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}].
Nr. 79. Herr, wo sol ich hingehen (a 6)[5].
Vorh.: [C, A, T, B], B.

---

[1]) Die Stimmenanzahl ist nur im Index angegeben.
[2]) Im Original: C_{II}.
[3]) Der eine Alt ist verstellt und folgt nach Nr. 69.
[4]) Über dem T_{II} steht: „*Echo non Echo*".
[5]) Im Index steht neben diesem Textanfang in ( ): „Allein zu dir Herr Jesu Christ".

Nr. 80. *Reple tuorum corda fidelium* [a 8?].
Vorh.: [A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}].
Nr. 92. Herr Jesu Christ, mein Herr vnd Gott (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 94. *Fac duce cuncta Deo* (ab 8)[1].
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 99. Da der Sabbath vergangen war (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 102. *Grates nunc omnes reddamus Domino* (à 7).
Vorh.: A, T_1, T_2, B_1, B_2.
Nr. 110. *Fide DEO, & vide nam inimici mei timuerunt* (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 121. Boas sprach zu Ruth, gesegnet bist du (a 8 vocib.).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 132. Christ lag in Todesbanden (ab 8).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 133. *Eccho*: Jauchzet dem Herrn alle Welt (ab 8 vocibus).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 137. *Incerti Autoris*: [Missa] *Super Jubilate Deo omnis terra* (ab 8).
Vorh.: A_I, B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.
Nr. 151. *Benedicam Dominum in omne tempore* (ab 8 cum Gener.).
Vorh.: A_I, T_I, B_I; — A_{II}, T_{II}, B_{II}.
Nr. 159. Ich habe einen guten Kampf gekempffet (á 7).
Vorh.: B_I; — A_{II}, T_{1II}, T_{2II}, B_{II}.

[1]) Im B_I die Notiz: „abges[etzt]. *M.*"

Eine Gitarren- und Lautenhandschrift aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Von

Adolf Koczirz, Wien

Herr Dr. Paul Nettl (Prag) war so freundlich, mir eine von ihm erworbene handschriftliche Tabulatur zur Verfügung zu stellen, wovon ich hier mit bestem Danke Gebrauch mache. Die Handschrift, Format Querquart, ist in ein beschriebenes Pergament gebunden, das aber bereits so stark abgegriffen ist, daß der Inhalt des Kodexblattes sich heute nicht mehr entziffern läßt. Von den zwei Lederriemen, mit denen das Bändchen verschließbar war, sind nur mehr auf einer Seite Reste vorhanden. Die Tabulatur ist eine fünflinige neufranzösische Lautentabulatur; eine Abteilung derselben zeigt unter und über der untersten Linie senkrechte Strichlein, die bei der Gitarre das Rasselspiel: rasgado, colpo oder golpe bezeichnen. Es handelt sich also hier um Stücke für die fünfchörige Gitarre. Schlägt man das Bändchen von der anderen Seite (verkehrt) auf, so findet man eine zweite Abteilung fünfliniger neufranzösischer Lautentabulatur, doch ohne golpe-Bezeichnung. Sie gilt für ein Lauteninstrument, auf das wir noch zu sprechen kommen. Das verwendete Papier ist, wie die Wasserzeichen erweisen, nicht gleichartig. Bei der Gitarrentabulatur lassen sich auf einzelnen Blättern zweierlei Wasserzeichen wahrnehmen: dreimal ein auf einem konischen Untersatz gestelltes Oval mit henkelartigen Ansätzen und dreimal eine breitere Rosette (Bukett). Am einheitlichsten erscheint der Schreibstoff der zweiten Partie der Tabulatur; das Wasserzeichen, das hier am oberen oder unteren Rande der Blätter zum größeren oder kleineren Teil etwa zehnmal sichtbar ist, zeigt einen Rundstempel aus zwei konzentrischen Kreisen, in der schmäleren äußeren Randfläche stehen Wasserstriche, die aber nicht untrüglich als Bestandteile einer Umschrift erkennbar sind[1]). Vielleicht ist in der „Boemica" der Lautentabulatur ein Hinweis auf die böhmische Herkunft der Handschrift zu erblicken.

Betrachten wir nun zunächst

[1]) Der Wasserstempel erinnert an den mit der Umschrift BVDISSIN versehenen Stempel der Papierfabrik von Bautzen in Sachsen. (Vgl. meinen Aufsatz: „Verschollene Neudeutsche Lautenisten", AfM III, S. 270.)

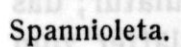
1. Die Gitarrentabulatur

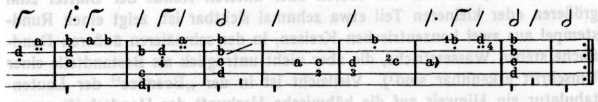
Sie enthält auf 16 Blättern 38 Stücke; ihren Formen nach zusammengefaßt sind es:

1 ganz kurzes freirhythmisches Preludio, 7 Arien, 1 Allemande, 6 Corenten, 8 Sarabanden, 1 Pavana, 2 Gavotten, 1 Ballet, 3 Ciaconen, 1 Vilon de Spongia (Vilan de Spagna), 1 Spannioleta, 1 Moresca, 1 Follias, 1 Furioso, Les enfarines, Clorys und ein unbezeichnetes Stück auf Blatt 56 im Allabreve-Takt, wie das folgende eine Aria. Es ist musikalisch im allgemeinen das Milieu, wie es uns in den Gitarrenbüchern aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts entgegentritt. Ein Zusammenschluß der oben genannten Formen zu einem suitenartigen Verband ist nicht festzustellen. Das Ganze ist offenbar die Sammlung eines Liebhabers, der sich die Stücke nicht allein zum Vergnügen, sondern insbesondere auch zur Übung zusammenschrieb, worauf vor allem die überall beigesetzten Fingersätze für die linke und rechte Hand hindeuten. Die Applikatur der linken Hand ist mit den Ziffern 1—4, der Anschlag der rechten Hand, vom Zeigefinger bis zum kleinen Finger, mit ebensoviel Punkten ersichtlich gemacht. Die Taktabteilung und die rhythmischen Wertzeichen sind vielfach sehr flüchtig behandelt. Außer der modernen halben Note sind die rhythmischen Wertzeichen die üblichen Charaktere der Tabulatur (ohne Köpfe).

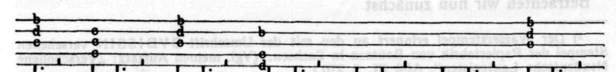
Die Spielweise der Gitarre ist überwiegend gemischt, d. h. eine Verbindung der harmonisch-melodischen Manier mit dem Colpo. Die Colpi werden, wie bereits erwähnt, nach italienischer Art mit Strichlein unter oder über der letzten Linie der Tabulatur angezeigt, wobei der untere Colpo-Strich, entsprechend dem tatsächlichen Verhältnis beim Spielen des Instruments das colpo da sù in giù, von oben nach unten, also den Schlag vom Baßchor hinab zur Sangsaite, der Colpo-Strich über der Linie das colpo da giù in sù, von unten nach oben, d. i. den Rückschlag von der Sangsaite zum Baßchor bedeutet. Die Colpi sind ohne Verwendung des Alfabetto italiano durchaus tabuliert. Die hierbei leer anzuschlagenden Saiten bleiben unbezeichnet. Bei fortlaufendem Colpo sind die rhythmischen Wertzeichen und Taktstriche häufig ganz weggelassen. Ich gebe zur Veranschaulichung zwei Tabulaturproben:

Spannioleta.





Follias.



Von Verzierungen wäre die Bebung (Tremulant, Vibrato) zu erwähnen, die in der Tabulatur nur vereinzelt, und zwar in der Corenta (Bl. 10b) vorkommt und mit einem Sternchen beim Griffbuchstaben bezeichnet ist.

Die folgende kleine Auslese möge einen Einblick in die Art dieser Rokokogalanterien vermitteln. Sie interessieren uns hier nicht so sehr rein musikalisch als vom Standpunkte der Geschichte der Spieltechnik der Gitarre, die noch lange nicht so durchgearbeitet ist wie die der Laute. Aus diesem Grunde wurde in der Übertragung die Fingersatzbezeichnung der Tabulatur, soweit nicht offenbare Irrtümer vorlagen, beibehalten, um so mehr, als es sich um eine in dieser Form uns auch heute noch geläufige Methode handelt. Der Wechselanschlag oder Wechselschlag wird ausschließlich mit den ersten zwei Fingern (Zeige- und Mittelfinger) bestritten und beginnt regulär mit dem ersten Finger. Ausnahmen von der Regel ergeben sich durch die Sachlage (vgl. z. B. die Sarabanda). Im allgemeinen ist das System des Wechselschlags ziemlich konsequent durchgeführt. Bei der Greifhand ist der reichliche Gebrauch des vierten Fingers, namentlich auf der obersten Sangsaite, hervorzuheben. Die Rückungen sind hier zweifellos gleichbedeutend mit unserem Glissando (in der Bearbeitung angedeutet durch einen schrägen Strich zwischen den Notenköpfen; vgl. Corenta und Clorys). Bemerkenswert ist das mit Lagenwechsel verbundene Glissando auf den zwei oberen Saiten in Clorys, Takt 7 und 8. Auch über die wohlausgebildete Praxis des Überlegens des Zeigefingers gibt uns die Bezifferung der Greifhand instruktiven Aufschluß.

Die Umsetzung der Tabulatur in moderne Notation erfolgte nach dem für die Gitarre üblichen violinmäßigen System und nach der Stimmung des fünfchörigen Instruments[1]) in A d g h′ e′. Das Spiel in der höheren Lage oder Position ist mit der entsprechenden römischen Positionsziffer, das Spiel auf einer bestimmten Saite mit der eingeringelten arabischen Ordnungsziffer der Saite (von der obersten Sangsaite an gerechnet) ersichtlich gemacht. Eine vor den Noten stehende eckige Klammer zeigt das Überlegen des Fingers (Quergriff, Barré) an. Was das Colpo anbelangt, so ist es spieltechnisch vom Durchstreichen, sei es mit dem Daumen oder mit dem Zeigefinger, sowie auch vom Arpeggio wohl zu unterscheiden. Die Ausführung geschieht aus freiem Handgelenk heraus mit 3—4 Fingern (ohne Daumen), indem die Kuppen der Finger in der vorgeschriebenen Colpo-Richtung gelinde über die Saiten streifen. In der Bearbeitung ist die Colpo-Richtung durch eine kleine eckige Klammer (Kuppe) unter oder über der Note, von der aus das Colpo beginnen soll, kenntlich gemacht. Die Colpo-Bezeichnung durch auf- oder abwärtsgestellte Notenstiele erschien mir für die Flüssigkeit und Übersichtlichkeit der modernen Notierungsweise praktisch nicht ausreichend. Die Bebung ist mit ⁓ bezeichnet.

---

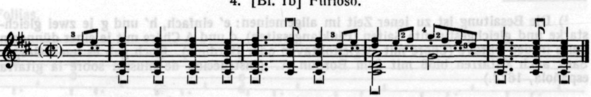
[1]) Die Besaitung ist zu jener Zeit im allgemeinen: e′ einfach, h′ und g je zwei gleichstarke und gleichgestimmte Saiten (Einklangssaiten), d und A Chöre mit je einer dünneren Saite in der Oktave (Chöre mit Begleitoktaven oder Bordune). Doch gab es nach Gaspar Sanz auch Gitarren bloß mit dem Bordun A. (Instruccion de musica sobre la gitarra española, 1674.)

1. [Bl. 1] Aria.

2. [Bl. 9b] Sarabanda.

3. [Bl. 10b] Corenta.

4. [Bl. 1b] Furioso.



5. [Bl. 4b] Spannioleta.

6. [Bl. 2] Clorys.

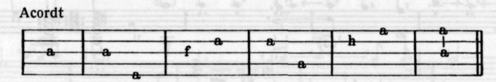
7. [Bl. 14b] Les enfarines.



2. Die Lautentabulatur

Dieser Teil besteht aus 23 Blättern mit 38 numerierten Stücken; ein Blatt mit der Nr. 5—7 fehlt, Nr. 3 enthält 2 Sarabanden, Nr. 33 ist doppelt (Sarabanda und Corenta). Auf Nr. 38 folgen noch 13 unnumerierte Stücke, so daß im ganzen 50 Stücke vorhanden sind: 2 Preludio (freirhythmisch), 1 Fantoisie, 3 Allemanden, 15 Sarabanden (darunter Nr. 9, 28 und 38 irrig als „Gauota" bezeichnet), 13 Corenten, 4 Gavotten, 1 Sallomon, 1 Cannarie, 1 Ciacona, ferner Clorys, Laß dich nit verdrießen, Wan ich schon klage, Qu'en dira-on, Boemica, Infarinata[1]), La mandorde (mandore?), Tampon (Tambour?) und Boffonde (Bouffons?).

Ein Licht auf die Spieleinrichtung des hier in Betracht kommenden Instruments wirft der am Schluß des Preludio Nr. 2 angegebene



Danach ergibt sich auf Grundlage der Stimmung der sechs Hauptspielsaiten der neufranzösischen Laute jener Zeit in A d f a d' f' für das fünfchörige Instrument die Einstimmung A d a d' a'. Es ist also hier einmal der 4. Chor f der Großlaute eliminiert und andererseits auch das Stimmungsprinzip Quart-Terz-Terz-Quart-Terz abgeändert in Quart-Quint-Quart-Quint. Unter den Baßchor A geht das Instrument nicht, in der Tabulatur findet sich nirgends eine Notierung unter der 5. Linie.

Formal wäre über die Tabulatur im Vergleich zu jener der 1. Abteilung zu bemerken, daß vereinzelt auch kleinere Notenwerte als die Halbe mit

---

[1]) Les enfarinées, die Gepuderten, siehe bei den Gitarrestücken, ebenso Clorys. Die Melodie ist in beiden Bearbeitungen im wesentlichen gleich.

Köpfen versehen sind. Der Fingersatz ist ausschließlich mittels Punktierung durchgeführt, nur in „Laß dich nit verdrießen" ist die rechte Hand punktiert, die linke beziffert. Auch die Bebung (Sternchen) findet sich bloß in einem Stück (Sallomon) vorgezeichnet. Der Musiksatz ist primitiv. Die Melodie begleitet ein nackter Baß, der größtenteils auf den leer anzuschlagenden Saiten des Instruments fußt, ab und zu tauchen akkordische Füllungen oder eingeschobene Stimmen auf. Die hier übertragenen Nummern geben nach Behebung verschiedener Flüchtigkeiten in Rhythmus und Takt die Musik ohne Fingersatz wieder. Für die Notierung habe ich der Einheitlichkeit halber das Fünfliniensystem mit angezeigter 8va bassa unter dem G-Schlüssel gewählt.




4. [Nr. 24] Tampon (Tambour?).
5. [Nr. 10] Boffonde (Bouffons?).
6. [Nr. 45] Laß dich nit verdrießen.
7. [Nr. 50] Wan ich schon klage.
8. [Nr. 36] Qu'en dira-on.

Über die „verschollene" Händel-Oper „Hermann von Balcke"[1]

Ein Beitrag zur Elbinger Musikgeschichte

Von

Irmgard Leux, Berlin

Die Elbinger Stadtbibliothek bewahrt unter 1. 1. 10, Misc. 5, ein Opern-Libretto „Hermann von Balcke, Drama per Musica", ohne jede Angabe des Dichters, Druckortes und Druckjahres, dessen Personenverzeichnis die kurze Schlußbemerkung enthält:

„Die Komposition der Arien ist Theils von Ms. Handel, Theils von Ms. du Grain, von welchem letzteren das gantze Rezitativ in die Musik gesetzt worden."

Diesem Verzeichnisse der „Rezitierenden" folgt noch ein Vorbericht, der eine kurze geschichtliche Einführung in das Werk bringt und zugleich über den festlichen Anlaß, dem es sein Entstehen verdankt, orientiert. Er lautet:

„Die Vermessenheit derer alten Heydnischen Inwohner des Landes Preußen, in Beschwerung ihrer Nachbahrn, gieng so weit, daß sie kein Bedencken trugen, von denenselben, so oft es ihnen gut dünckte, Beute entweder zu fordern oder zu holen. Der damahlige Hertzog Conrad von der Masau war dergleichen Ansprüchen und Einfällen am meisten unterworfen. Und ob er gleich auf unterschiedliche Mittel sich beflissen, der unersättlichen Raubbegierde seiner Nachbarn, theils durch Widerstand zu begegnen, theils in Hoffnung zum Friede zu willfahren: So war doch alle angewandte Mühe vergebens, und wurden die gemachte Friedensschlüsse also gleich von seiten derer Preußen gebrochen. Conrad war endlich hiedurch bewogen, mit Zuziehung des Deutschen Ritterordens, welcher damahlen noch seinen Sitz im Gelobten Lande hatte, unter bekandten Bedingungen, diesen Streiffereien und Bedrückungen auf die in allen Preußischen Geschichtsschreibern bemerckte Weyse glücklichen Einhalt zu tun und zugleich die Bekehrung und Civilisierung derer Einwohner zu veranlassen. Was vor ein Anfang hiezu unter dem Hochmeister Saltza und in dessen Abwesenheit von dem ersten Landmeister Hermann von Balcke gemacht worden, ist aus denen Geschichten bekandt, und hat zu gegenwärtigem Drama Gelegenheit gegeben. Die etwa hiebei vorfallenden Erdichtungen werden vermutlich ehe in einer Opera, als die vielseitigen und offtmals lächerliche Wunder in denen Preussischen ernsthaften Historien, zu entschuldigen seyn. Sollte man auch hie und da der Zeitrechnung in etwas zu nahe treten, so kann man doch des-

---

[1]) Aus der handschriftlich überreichten Sandberger-Festschrift 1926. Für gütigen Rat und Unterstützung danke ich den Herren Dr. Th. Lockemann und Prof. Semrau.

wegen ehender zu keiner Rechenschafft gezogen werden, biss ernstliche unsere Geschichtschreiber sich selbst darüber werden verglichen haben.

Das Andenken eines fabelhaften Seculi ist nach 500 Jahren ein sehr bequemer Vorwurf eines Helden-Gedichts."

Diese letzte Bemerkung weist also darauf hin, daß sich der Opernplan auf die 500jährige Gründungsfeier einer Stadt, und zwar der Stadt Elbing, im Jahre 1737 bezog.

Wie sich schon bei flüchtiger Einsicht in das oben erwähnte Verzeichnis ergibt, stehen die handelnden Personen in naher Beziehung zu Elbing. Der Held des Stückes, Hermann von Balcke, ist ihr besonderer Schützer. Dann kommt „Samila, eine Frau aus Elbing" vor und schließlich „Pogia, eine angegebene Deszendentin von Hogo", über die hinzugefügt wird: „ soll eine Prophetin gewesen seyn, welche sich ohnweit Elbing in einem Eichwalde auffgehalten, und deren Haarschmuck zu Zeit des Ordens alda gefunden und in Elbing lange Zeit auffgehoben worden —".

Es möge vorausgeschickt werden, daß dieses Libretto anscheinend das einzige, noch existierende Exemplar seiner Art ist. Den Weg in die großen Opernhandbücher und Librettikataloge (von Riemann, John Towers, Oskar Sonneck usw.) hat es jedenfalls nicht gefunden. Nirgends — auch nicht in der frühen Händelliteratur — stößt man auf eine Notiz über dieses Werk. So dürfte eine kurze Orientierung nicht unangebracht sein.

Das Textbuch umfaßt drei „Handlungen", von denen sich die ersten beiden in je 10 „Auftritte" gliedern, der dritte in 12 „Auftritte" und einen „letzten". Es handelt sich bei dem „Hermann von Balcke" um eine Pasticcio-Oper, um ein deutsch-italienisches Sprachgemengsel, ähnlich wie bei sehr vielen Libretti der Hamburger Oper im 18. Jahrhundert. Vorherrschend ist die deutsche Sprache, in die etwa 30 kürzere oder längere italienische Arien, Duette und auch einige Chöre eingelegt worden sind. Neben den italienischen Text ist, wie damals üblich, die deutsche Übersetzung in kleinerem Drucke hinzugefügt worden. Doch gibt es auch einige deutsche Arien, die, sicher nicht ohne Absicht, gerne dem Deutsch-Ordensritter Hermann von Balcke in den Mund gelegt werden, der im übrigen auf italienische Gefühlsäußerung nicht gänzlich Verzicht leistet. Der sehr ausführliche Dialog ist in gereimten Jamben, durchaus nicht ungeschickt, in der damals üblichen, weitausholenden, bilderreichen Sprache geschrieben.

Bevor wir auf das Libretto, die mögliche Verfasserschaft usw. eingehen, wollen wir uns jedoch erst einmal mit der musikalischen Seite des Problems, als der ja ungleich wichtigeren, beschäftigen.

Wo ist die Musik, nach der ja schon G. Döring, der Elbinger Musiker und Musikforscher, in der Mitte des vorigen Jahrhunderts eifrig fahndete, geblieben? Ist sie wirklich verschollen?

Da die reichhaltigen Bestände der „Marienkirche", der wichtigsten evangelischen Kirche in Elbing, gerade aus dieser Zeit recht wohlbehalten auf uns gekommen sind — die Elbinger Stadtbibliothek besitzt kaum Musikalien —, so liegt die etwas skeptische Frage nicht allzu fern: haben Händel und Du Grain jene Musik auch wirklich geschrieben?!

Die oben angeführte kurze Bemerkung des Textbuches spricht zwar von der Komposition als von einer vollendeten Tatsache. Doch kann das allein noch durchaus nicht als Beweis gelten. Man weiß, daß ein Textbuch früher angefertigt werden muß, um dem Komponisten erst einmal vorgelegt zu werden. Und dabei kann dann leicht die Absicht als Ergebnis hingestellt, das Resultat gewissermaßen vorweggenommen werden.

G. Döring war freilich nicht nur von der Komposition der Oper, sondern auch von ihrer damaligen Aufführung in Elbing überzeugt, wie aus seinem Schriftchen „Die musikalischen Erscheinungen in Elbing bis zu Ende des 18. Jahrhunderts"[1]) hervorgeht. Dort heißt es:

„— — Ferner 1737 Hermann Balck, Drama per Musica von Fr. Händel und in den Sololoquien (Rezitativen) von Du Grain, zum Jubiläum der Gründung Elbings aufgeführt von Cantor Christ. Lau."

Aus welcher Quelle die Angabe dieser Aufführung und sogar ihres Dirigenten stammt, wird nach der damals üblichen, vielfach unwissenschaftlichen Schreibweise nirgends verraten. Doch hat sich Döring sowohl in der Verfasserschaft des Librettos geirrt, worauf später ausführlich zurückzukommen ist, als auch sonst noch merkwürdige Angaben, gerade über Händel, gemacht. Er spricht z. B. kurz vorher von einer Oper „Emilia, Drama per Musica von Fr. Händel, aufgeführt von dem Cantor adj. Dietrich im Jahre 1732". (Welche Angabe möglicherweise auf einer Verwechslung mit der Oper „Flavio", 1723, beruht, in der bekanntlich eine „Emilia" die Heldin ist. Wie ja auch die Oper „Porus" unter dem Namen „Cleofida" ging!) Jedenfalls sind wir nicht verpflichtet, dieser Mitteilung einen zu großen Wert beizumessen. Um so weniger, als sie ziemlich zweifellos auf einer Verwechslung mit einem Schuldrama gleichen Titels beruht, wie sich im Verlaufe der Darstellung zeigen wird.

Ein Jahr später als die eben erwähnte kleine Schrift wurde ein nachgelassener Aufsatz Dörings über „Die Musik in Preußen im 18. Jahrhundert" in den „Monatsheften für Musikgeschichte"[2]) veröffentlicht, in dem er sich über diese selbe Angelegenheit nochmals etwas ausführlicher äußert:

„Der patriotische Sinn der Bürgerschaft Elbings verlangte eine Gelegenheitsmusik in großem Maßstabe zu der i. J. 1737 stattfindenden Jubelfeier der 500jährigen Gründung der Stadt. Der damalige Rektor des Gymnasiums Seiler dichtete eine Jubel-Kantate „Hermann von Balk" und Friedr. Händel in London wurde für die Kompositionen der Chöre und Arien gewonnen, während Du Grain die Ehre hatte, durch Vertonung der Sololoquien neben dem damals bereits auf der Staffel seines Ruhmes stehenden großen Komponisten bei der Herstellung des Werkes tätig zu sein."

Wie phantastisch-anregend oft eine kurze Notiz für den sensationlustigen Biographen werden kann, beweist die diesbezügliche Stelle in R. A. Streatfields Händel-Werk[3]), wo es bereits ausgeschmückter heißt:

„While he was at Aix, Handel seems (!) to have made the acquaintance of some honest burghers from the city of Elbing, near the Baltic coast. Elbing

[1]) Elbing 1868, S. 21.
[2]) 1869, S. 154/55.
[3]) London 1909, S. 144.

was preparing to celebrate the fivehundreth anniversary of her foundation, and Handel, whose speedy recovery had had the effect of putting him into a inusually amiable frame of mind, consented to join forces with a local musician in composing a cantata for the occasion. Records exist, but the music has unfortunately disappeared."

Als Gewährsmann für die Erzählung beruft sich Streatfield auf Döring! Eine ganze, höchst anmutige Legende hat sich so gebildet, die übrigens Leichtentritt[1]) in seinem „Händel" leider unbesehen fast wörtlich übernommen hat. Die würdigen Elbinger Ratsherren müssen sich auf Reisen begeben, da Händel just in diesem Jahre die Aachener Bäder besuchte, und der Frischgenesene verspricht in seltener Gebelaune auch alles, was man von ihm erbittet!

Halten wir uns aber an die nackten Tatsachen, und beschäftigen wir uns zunächst einmal mit den etwa vorhandenen Beziehungen Händels zu Elbing!

Eine Anknüpfung der Stadt mit dem berühmten Komponisten wäre an und für sich nicht unmöglich gewesen. Schon aus dem Grunde, weil ja ein Dichter den gewünschten Stoff tatsächlich bearbeitet hat und das Libretto auch gedruckt wurde, was immerhin einen guten Batzen Geldes gekostet haben mag.

Die Anreger zu diesem Opernplane waren jedoch kaum die „Ratsherren" selber, wie sich ja auch die Ratsrezesse, die sich sonst über alle, die Kirche, Schule, Theater, Musik betreffenden Angelegenheiten ausführlich vernehmen lassen, über diese immerhin bedeutungsvolle Opernfrage sonderbarerweise völlig ausschweigen. Auch in den „Kämmerei-Rechnungen" für das Jahr 1737 (die von 1736 fehlen leider!) findet sich keine Eintragung, die auf eine Bezahlung oder ein „Douceur" dieser Art hinweist.

Eher schon hatte ein einheimischer Musikliebhaber oder ein Musiker, der sich in der Welt ein wenig umgesehen hatte, die Sache in die Hand genommen.

Es ist auffallend, daß gerade in jener Zeit in Elbing eine ausgesprochene Händelvorliebe herrschte. Außer der oben erwähnten Oper „Emilia" (alias „Flavio"?) von Händel spricht Döring an derselben Stelle davon, daß 1731 auch die Oper „Floridante" vom Cantor adj. Dietrich im Gymnasium aufgeführt worden sei[2]). Das läßt bei den immerhin beschränkten Mitteln der nicht großen Stadt auf ein reges Interesse an der Händelschen Muse schließen. Von wem es ausgegangen ist, ob von dem Kantor Christian Lau oder aber von Händels „Mitarbeiter" Du Grain (Dietrich war bereits 1733 gestorben!), darüber wissen wir nichts Genaues. Annehmbarerweise aber von einem dieser beiden Musiker.

Der Begabtere von ihnen war ohne Zweifel Du Grain. Lau hatte nur in Elbing und Königsberg studiert, war also mit den Größen im Reiche niemals in persönliche Berührung gekommen, wenn er auch als „Mitarbeiter" Händels ebensogut — oder als angestellter Kantor von Rechts wegen noch eher! — in Frage gekommen wäre, da auch er komponierte.

---

[1]) Stuttgart-Berlin 1924, S. 181.

[2]) Woher diese Nachricht stammt, wird auch nirgends angegeben! Die Gymnasial-Bibliothek enthält keinerlei einschlägiges Material.

Johann Jeremias Du Grain[1]), dem wir uns jetzt zuwenden müssen, ist wohl die interessanteste Erscheinung im Elbinger Musikleben überhaupt. Eine fast geheimnisvolle Persönlichkeit, jedenfalls einer französischen Emigrantenfamilie entstammend, in Elbing ohne feste Anstellung weilend, wegen seines fremden Namens zum Teil angefeindet, andererseits wieder in der guten bürgerlichen Gesellschaft aufgenommen. Dem Gesamtbilde dieses Musikers, der für die westpreußische Musikgeschichte durchaus von Bedeutung ist, lohnte es sich wohl nachzugehen. Doch soll hier nur in Kürze einiges Material zusammengestellt werden.

Über seine Jugendjahre ist vorläufig noch nichts bekannt. Nach den von Neubaur mitgeteilten Ratsrezessen ist er als Sänger, Orgel- und Clavecinspieler der Marienkirche, dem Organisten Daniel Dibbe „injungiret“, vom Juli 1737 bis zum Oktober 1739 in Elbing gewesen, von wo er „nothalber auf eine kurze Zeit nach Danzig reisen mußte“, ohne wieder zurückzukehren. Daß er jedoch schon mehrere Jahre früher in Elbing weilte, ließ sich aus den Taufregistern der Marienkirche nachweisen, in der er drei Söhne taufen ließ (Johannes Jeremias am 31. Juli 1732, Karl Ludwig am 21. August 1734, Christian Gottfried am 23. Januar 1736). In der ersten dieser Eintragungen nennt er sich übrigens „Johannes Jeremias Legrain“, in den beiden anderen „Johannes Jeremias Dugrain“. Die Mutter der Kinder heißt hier in Elbing mit Vornamen „Dorothea“. Da die Mutter seines später in der Danziger Johannes-Kirche am 9. September 1751 getauften Sohnes Peter Philipp mit dem Vornamen „Adelgunde Euphrosina“ angeführt wird, muß er sich inzwischen zum zweiten Male verheiratet haben. Unter den Danziger Taufzeugen wird übrigens ein Nikolaus Peter Du Grain, wohl ein Verwandter, genannt. Was die Elbinger Taufpaten betrifft, so befindet sich ein Dr. med., ein candidatus ministerii, eine Pfarrersfrau unter ihnen. Auch, was für uns von besonderem Interesse ist, der Rektor gymnasii George Daniel Seyler, auf den wir bei Besprechung des Librettos sogleich näher eingehen werden.

Wann Du Grain nach Elbing kam und mit welcher Art von Tätigkeit er seine wachsende Familie ernährte, ist unbekannt. Die Gelder, die ihm für seine Hilfsdienste in der Marienkirche vom Rat bewiligt wurden, waren natürlich nicht ausreichend. Möglicherweise gab er Musikunterricht. Daß er verschiedentlich Gelegenheitskompositionen übernahm, geht aus einer Anzahl erhaltener Texte und Ankündigungen dieser Art[2]) hervor. Außerdem besitzt die Marienkirchenbibliothek eine Matthäus-Passion von ihm, seinem Freunde, dem Kantor Christian Lau, beim Abschiede von Elbing gewidmet und deshalb hier verblieben. Andere, teilweise noch in Elbing entstandene Kompositionen nahm er nach Danzig mit, wo sie sich in der Kirche von St. Johann erhalten

[1]) Vgl. die Aufsätze von L. Neubaur, „Der Komponist Jean Du Grain in Elbing“ (Mitteilungen des Westpr. Geschichts-Vereins 1915, I, S. 4ff.) und von Muttray, „Der Komponist Jean Du Grain in Danzig“ (Mitteilungen des Westpr. Geschichts-Vereins 1920, III, S. 25). Außerdem Hermann Rauschning, „Musikgeschichte Danzigs“, Kap. 4, S. 12, 39 und Eitner, „Quellen-Lexikon“ IV, S. 331.

[2]) Elbinger Stadtbibliothek Misc. 3, Bd. 1.

haben. Er wurde, wie noch kurz bemerkt werden möge, in Danzig Organist an St. Elisabeth und spielte im musikalischen Leben dieser Stadt als Komponist und Veranstalter erster nachweisbarer Privatkonzerte eine bedeutende Rolle. Aus dem Steinbuch der Elisabeth-Kirche teilt Muttray mit: „Begraben 1759, 19. 1. Johannes Jeremias Dügren, gewesener Organist." Und durch diese Festlegung des Todesjahres wird eine Vermutung Eitners und auch Dörings, daß nämlich Joh. Jerem. Du Grain identisch sein könnte mit einem gewissen in Königsberg lebenden Musiker Du Grain, über den Joh. Friedr. Reichardt in seiner Autobiographie allerhand merkwürdige Dinge berichtet, hinfällig. Die Zeit, um die es sich bei Reichardt handelt, ist ungefähr das Jahr 1765, in dem der Elbinger und Danziger Du Grain also schon lange in der Erde ruhte[1]).

Ob der „Mitarbeiter" Händels tatsächlich persönliche Beziehungen zu dem Londoner Meister besessen hat, wird sich nicht früher beurteilen lassen, als bis auch über seine Jugendjahre, vor der Elbinger Zeit, Licht verbreitet sein wird. Bemerkt möge jedoch noch werden, daß Du Grain auch später in seinen Danziger Konzerten[2]) Kompositionen von Händel, so die Brockessche Passion, neben Werken von Telemann bevorzugte, und daß er zu seinem eigenen, 1740 aufgeführten „Drama per Musica: Der Winter" den Text aus Brockes' „Irdischem Vergnügen in Gott" entnahm, welches Werk bekanntlich auch Händel im Jahre 1729 zu einigen „Deutschen Arien" begeistert hatte. Es weisen also immerhin eine Reihe von Einzelzügen auf das Hamburger Musik-Zentrum hin!

Doch wenden wir uns wieder unserem Hauptthema „Hermann von Balcke", und zwar zunächst nochmals dem Libretto, zu.

Wir bemerkten bereits oben, daß Döring als Verfasser unseres Textbuches den Rektor gymnasii George Daniel Seyler bezeichnet. Dieser Schulmann (1686—1745) hatte einen Bildungsgang hinter sich wie nur wenige seiner Zeit. Zu Speyer geboren und zu Danzig aufgewachsen, lernte er von 1710—1720 außer den Universitäten Wittenberg und Leyden, wo er studierte, als Reisebegleiter eines reichen Danziger Ratsherrnsohnes Holland, Frankreich, Österreich und den größten Teil Deutschlands kennen, so daß er, als er 1720 an das Elbinger Gymnasium berufen wurde, sicher manches von Händels Werken gehört haben wird. Er hat später eine umfassende schriftstellerische Tätigkeit entfaltet. Die Nachricht Dörings jedoch, daß er der Verfasser unseres Librettos ist, beruht sicher auf einer mißverstandenen Bemerkung in A. N. Tolckemits „Elbingscher Lehrer Gedächtnis"[3]). Hier findet sich nämlich im Verzeichnis von Seylers gesamten Schriften ein „Actus solennis eucharisticus in memoriam quinti ab Elbinga condita seculi. Elbing 1737" angeben, der nicht nur, wie wir sehen werden, zu derselben festlichen Gelegenheit der 500jährigen Jubelfeier verfaßt wurde, sondern auch denselben Stoff

[1]) Über den Königsberger Du Grain, der möglicherweise ein Verwandter des Elbinger Du Grain war, ist in Königsberg selbst nichts bekannt, wie Herr Dr. Müller-Blattau mir freundlichst mitteilte.

[2]) H. Rauschning a. a. O., S. 39.

[3]) Danzig 1753, S. 290ff.

(den Aufruhr gegen Herzog Konrad von Masau) behandelt und denselben Helden, Hermann von Balcke, verherrlicht.

Ein Exemplar dieses Schuldramas hat sich, was Döring sicherlich entgangen ist, da er nie davon spricht, ebenfalls auf der Stadtbibliothek erhalten[1]). Es ist ein regelrechter Schulaktus, ein „öffentlicher Lob- und Dankaktus", in zwei Abteilungen, mit umfangreichem lateinischem Vorwort, gelegentlichen lateinischen und polnischen Szenen und deutschem Nachwort, der hauptsächlich den Zweck verfolgte, möglichst vielen Schülern Gelegenheit zu rhetorischer Übung zu geben.

Döring, der nur das Libretto kannte, fand dann unter Seylers Schriften die Anführung dieses Schuldramas mit demselben Titel zu derselben festlichen Gelegenheit und glaubte nun ohne weiteres kombinieren zu dürfen, daß Seyler der Verfasser des Librettos wäre. Wie nun aber weiter sowohl aus dem Vorworte des Schulaktus als auch aus den Ratsrezessen ersichtlich, gelangte dieses Schuldrama auch wirklich am 28. November 1737 zur Aufführung, nicht aber die Oper! Wir sehen: eine Kette von Mißverständnissen, und Irrtümern.

Noch rätselhafter aber, wenigstens auf den ersten Blick, scheint die Sache zu werden, wenn wir bei näherem Vergleich der beiden Dramen bemerken, daß einer der beiden Autoren den anderen recht ungeniert ausgeschrieben hat! Eine ganze Anzahl von völlig gleichlautenden oder sich stark ähnelnden Versen finden sich in Libretto und Schuldrama. Zwei Beispiele mögen es belegen:

1. Libretto, I. Akt, 6. Szene (Macco zu Theoderich).

„Hie trifft der Bienen-Stock von Honigseim,
Der Pferde Milch mit Blut gemischt,
Reicht uns den süßen Safft,
Der unser lechzend Herz erfrischt
Und die begierige, offt trockne Lippe träncket.
Mich dürstet gleich, sobald man dran gedencket."

Schul-Aktus, I. Szene (Schäfer).

„Hier triefft der Bienen-Stock von süßem Honigseim . . .
. . . .
Die süße Pferdemilch mit frischem Blut vermischt,
Das, das ist ein Getränk, das Leib und Seel erfrischt,
Das bei der Sonnenhitz die trocknen Lippen tränckет:
Ach, ach, mich durstet gleich, — wenn man nur dran gedencket.
Schmeck nur ein mahlchen!
. . . . Nein, mich dürstet jetzo nicht."

2. Libretto, I. Akt, I. Szene (Bipino zu dem Chor der alten Preußen).

„Geliebteste! So trägt das alte Blut
Der tapferen Aestier und Elvaeonen
In seiner späten Nachwelt Krohnen.
Man sieht an Euch der braven Gothen Muht,
Man kann den Geist der großen Werlen und Galinden

[1]) Fol. Sign. A_2—Q.

In eurem freyen Wesen finden:
Die Kraft der weltberühmten Wenden
. . . .
Verneuert sich in euren tapfern Händen" usw.

Schul-Aktus, 2. Szene (Einige alte preußische Edelleute).

„So trägt, Getreueste, das alte Blut
Der tapfern Aestier und Elvaeonen
Noch dennoch immerfort verdiente Sieges-Cronen!
An Euch, Geliebteste, sieht man der Gothen Muht:
Und den großmütgen Geist der Werlen und Galinden
Kann man in Eurem Wesen finden.
Die heldenmütge Krafft
Der weltberühmten alten Wenden
Erneuert gleichsam sich in euren tapfern Händen — — —" usw.

Die Vermutung liegt ja nun nahe, daß Seyler sowohl der Verfasser des Schuldramas, als auch des Opern-Librettos ist. Doch belehrt ein näheres Eingehen auf die ausgezeichnete, absolut theater-routinierte Faktur des Librettos mit seinen zahlreichen italienischen Einlagen, daß das sehr unwahrscheinlich ist (z. B. die Rolle der Prophetin „Pogia" „in ihrer Höhle" ist geradezu typisch für die Zauberinnen, mit denen der historische Stoff gerne romantisch aufgeputzt wurde). Ein Elbinger wird der Verfasser überhaupt kaum gewesen sein. Während sich in dem Schuldrama öfters Provinzialismen finden, so das ganz unverkennbare: „Schmeck' nur ein mahlchen"!, ließ sich in dem Wortgepräge des Librettos keinerlei west- oder ostpreußischer Einschlag feststellen[1]). Der Einwurf, den man wohl erheben könnte, daß ein Dichter „im Reich" unmöglich den lokalen Stoff einer so entlegenen Stadt beherrschen konnte, läßt sich leicht entkräften durch die Tatsache, daß im Verzeichnisse der „Rezitierenden" am Beginne des Librettos, wie allgemein üblich, bei jeder Gestalt ausführlich darauf hingewiesen ist, welche Quellen (mit Kapitelangabe!) Nachricht über sie geliefert haben. Es sind vor allem: Peter von Duisburg, 1679, Jena; Hartknoch „Altes und Neues Preußen" 1684, Thorn, und die Paderborner Ordens-Chronik, Schriften, die sich der Verfasser leicht von jeder größeren Bibliothek verschaffen konnte. Jedenfalls ist die Tatsache, daß hier ein speziell Elbinger Stoff behandelt wurde, noch nicht zwingend zu der Annahme, daß auch ein Elbinger Dichter ihn behandelt haben muß. Ganz abgesehen davon, daß in Elbing wohl niemand um jene Zeit als Autor ernstlich in Frage kommt.

Trotz mancher Bemühung war bisher über den Verfasser des Librettos Genaueres nicht zu erfahren. Auch durch Vergleichung des Druckes, der Schlußvignette, Randleiste usw. mit verschiedenen anderen Libretti der Hamburger Oper jener Jahre (auf der Staatsbibliothek Berlin) ließ sich weder Druckort, noch Jahr, keine Identität, wohl aber eine sehr große Ähnlichkeit der Typen feststellen.

---

[1]) Herr Prof. Dr. Ziesemer-Königsberg hatte die Liebenswürdigkeit, mir auf einige eingesandte Sprachproben hin zu bestätigen, daß keine ostpreußischen Provinzialismen vorliegen.

Daß nun der unbekannte Verfasser des Librettos nicht den Elbinger Gelegenheitsdichter Seyler ausgeschrieben haben wird, sondern eher umgekehrt, ist wohl von vornherein anzunehmen. Und man findet auch Belege „mildernder Umstände" für ein solches Verfahren, hier in einem Nachworte des Schul-Aktus, das „von guter Hand eingeschickt", nämlich von dem Pfarrer zum Heiligen Leichnam Thomas Achenwall, und dem Werkchen selbst beigeheftet worden ist. Da hören wir in Versen umständlich von einer Krankheit Seylers berichten:

„Der Drausen-Musen Haupt, der werte Seyler lag
Vom Fieber sehr geschwächt gefährlich krank darnieder:
Die Krankheit tat, was sonst ein Feind zu tun vermag,
Sie brach mit Frost, mit Hitz die halb zermalmten Glieder,
Doch trotz der Krankheit reißt er sich zusammen ... usw.

„Sein Lager wurde ihm zu einer Ruhestätt
Nur für den Leib, die Seel konnt gar nicht müßig bleiben
Sein Kopf war ihm sein Buch, sein Bette ein Pulpet.
Die Hände mußten doch, so schwach sie waren, schreiben ... usw.

(Daß „sein Kopf" ihm nicht alleine „sein Buch" war, können wir heute stillschweigend ergänzen!) Und so verfaßt denn der Rektor das bewußte Schuldrama, notgedrungen, krank und müde. Wenn er hin und wieder einen Seitenblick in das andere Drama, das Opern-Libretto, wirft und darüber nicht weiter viel Worte verliert, ist es gar so schlimm? Denn die „Händel-Oper" ist ja nicht aufgeführt worden, und Du Grain, der intime Freund des Seylerschen Hauses, wie wir aus der Patenschaft annehmen können, hat dem Rektor vielleicht heimlich selbst den „Hermann von Balcke" in die Hand gedrückt, resigniert, daß aus seinem stolzen Vorhaben nichts geworden war. Denn wenn einer das Libretto besaß, dann war er es ja wohl als „Mitarbeiter" Händels.

Ganz frei von Schuld mochte er sein Gewissen übrigens auch nicht fühlen, denn — und nun kommen wir zur Hauptsache — die angekündigten Arien waren durchaus nicht für diese Oper komponiert, auch nicht einmal „vorgehabter Weise", sondern, nachweisbar jedenfalls zum größeren Teile, aus alten Opern Händels herübergenommen, ein Verfahren, das in jener Zeit keineswegs vereinzelt dasteht, und über das in jenem angeführten verheißungsvollen Vorworte des Textbuches weiter keine Worte verloren werden. Möglich, daß Händel seine Zustimmung zu diesem Verfahren gegeben hat! Im allgemeinen aber wurden derartige Entlehnungen hinter dem Rücken des betreffenden Komponisten vorgenommen.

In einer kurzen Tabelle aller italienischen Gesangsnummern des „Hermann von Balcke" mögen diejenigen hervorgehoben werden, welche wir, ihrem übereinstimmenden Wortlaute nach, als aus früheren Opern Händels herrührend feststellen konnten:

I. Akt. 1. Viva il gran protettore.
2. Non è incauto il suo (mio) consiglio (aus „Partenope", III).
3. E figlio il mio timore (aus „Partenope", I).
4. Se libero non sono.

5. Un lusinghiero dolce pensiero (aus „Alessandro", I).
6. L'aquila altera cognosce i figli (aus „Riccardo primo", II).
7. Dolcetto mi licar. (!)
8. Qual farfalletta gira a quel lume (aus „Partenope", II).
9. T'amo si! Figlia mia.
10. Del minacciar del vento (aus „Ottone", I).
11. Vado per obedirti, mio caro genitor (aus „Riccardo", I).
12. Mi muove a sospirar, quel dolce mio Tesoro.

II Akt: 13. Cangiò d'aspetto il crudo fato (aus „Admeto", I).
14. Fra le stragi e fra le morti (aus „Alessandro" I).
15. Vanne, parti, audace, altiero, menzognero (aus „Scipione", I).
16. Di notte il pellegrino, se perde il suo camino (aus „Riccardo primo", II).
17. Ai nostri grandi sacrifici.
18. Su, questa coppa a te vuota, su!
19. Gia che morir non posso (aus „Radamisto", II).
20. Or volgi il piede la dove ti chiede.
21. Stragi, morti, sangue ed armi (aus „Rodrigo", I, oder aus „Radamisto", I).

III. Akt: 22. Nel bel corso dell' onore il mio pie non so tardar.
23. Ma quai note di mesti lamenti (aus „Partenope", III).
24. Vanne, perfido traditor.
25. Amante crudele, si deve schernir.
26. Più non sembra ardito e fiero.
27. Dove è l'empio.
28. O giusta potestà, che nell' m'incatenar.
29. Mio caro e diletto.
30. Riponati, mio Core.
31. Prove sono di grandezza perdonar l'alme sogette (aus „Alessandro", III).
32. Dopo l'orride procelle par più bello un dì seren (aus „Radamisto", I).
33. Dal cuppo tuo tenor, fato consolator.

Demnach sind Arien aus Händels Opern „Partenope", „Alessandro", „Riccardo primo", „Ottone" „Admeto", „Scipione", „Radamisto" herangezogen worden, also Werke aus der Schaffenszeit von 1720—30, die sich gut in den vorliegenden Text einfügen.

Wie man sieht, entbehrt die ganze Angelegenheit nicht eines gewissen tragikomischen Einschlags.

Prüfen wir nochmals alle Punkte! Direkt zu beweisen vermögen wir es nicht, daß der „Hermann von Balcke" nie vollendet und nie aufgeführt wurde. In der Tat könnte die Musik, zusammengesetzt aus alten Arien Händels und aus neuen Rezitativen Du Grains, verlorengegangen sein. Aber überschauen wir die indirekten Beweise:

Die Musik ist nicht da. Ebensowenig ein Bericht, ein Ratsrezeß oder etwas Ähnliches über eine stattgefundene Aufführung. Dagegen erfahren wir, daß bei der entscheidenden Gelegenheit ein Schuldrama tatsächlich aufgeführt worden ist, in welchem das vorhandene Libretto teilweise verarbeitet erscheint.

Sollten möglicherweise zwei Aufführungen von Werken, die sich inhaltlich und textlich so ähnelten, zur gleichen Zeit, oder doch kurz hinter einander, stattgefunden haben? Dafür wäre kaum Interesse vorauszusetzen gewesen!

Oder aber — und ganz von selbst kommt man unter diesen Umständen zur letzten Schlußfolgerung —: fertigte nicht vielmehr der schriftstellernde Rektor in aller Eile und teilweise mit Entlehnungen aus dem vorhandenen Opernlibretto einen Schulaktus, eben weil (aus irgendeinem Grunde) aus der geplanten großen Opernaufführung doch nichts geworden war?!

An die Arbeit gegangen sind wir in der stillen Hoffnung, die „verschollene“ Oper Händels „Hermann von Balcke“ vielleicht doch noch irgendwo zu entdecken, welches Ergebnis freilich erfreulicher gewesen wäre. Die Hoffnung schmolz sehr bald dahin, und für die Zukunft wird man den Gedanken an das „Verschollensein“ dieses Pasticcios doch wohl fallen lassen müssen.

Die opera buffa-Sinfonie und ihre Beziehungen zur klassischen Sinfonie[1])

Von

Fritz Tutenberg, Kiel

Wenn hier zum ersten Male der Versuch gewagt wird, ein bisher nur andeutungsweise berührtes Gebiet der Entwicklungsgeschichte der Sinfonie aufzuschließen, so bin ich mir wohl bewußt, daß ich nichts Endgültiges sagen kann. Es sei bedacht, daß dieses Gebiet nur eins von vielen war, die zur gründlichen Durchforschung meines unten [1]) angegebenen Themas notwendig waren. Aus diesem Grunde konnte das Material auch nicht so reich ausfallen, wie das für eine gesonderte Behandlung nötig gewesen wäre. Und doch haben schon diese wenigen Buffosinfonien eine reiche Ausbeute gegeben, die für Johann Christian Bach wie Mozart bedeutungsvoll genug erschienen. Daß der letztere zur „opera buffa" enge Beziehungen hatte, ist allgemein bekannt und braucht nicht weiter erörtert zu werden. Daß ihn aber auch die in ihrer Art weit über der gleichzeitigen Sinfonie der „seria" stehenden Sinfonien beeinflußt haben, zum Beweis dessen schlage man nur einen Band seiner Jugendsinfonien auf, und man wird es in den Durchführungen der ersten Sätze auf Schritt und Tritt bestätigt finden. Doch hier sollen uns nur die Buffonisten selbst etwas angehen. Bei Darstellung ihrer Eigenheiten wird uns klar werden, welche Auswirkungen sie gehabt haben.

In den mancherlei Aufsätzen über die „opera buffa" und ihre Komponisten, die ich nachher noch benennen werde, kommt stets die Sinfonie zu kurz. Man hat sich nun einmal daran gewöhnt, die Theatersinfonie in jeder Beziehung als minderwertig anzusehen. Gewiß ist sie das vorwiegend, aber eben und gerade bei den Buffonisten nicht immer! Hier scheint sich eine Umwandlung vollzogen zu haben. Aus der „Portiersthematik", um mit Kretzschmar zu reden, wird hier eine Sinfonie, die als Träger einer Idee erscheint. Jedenfalls ist sie häufig nichts anderes als eine Art Vorläufer der späteren Potpourriouvertüre, denn sie verarbeitet Themen der Oper[2]), jedoch in eine feste Form

---

[1]) Auszug aus einem Kapitel: „Die Buffosinfonik (Guglielmi, Anfossi, Piccinni, Sarti, Paisiello)" der Kieler Dissertation 1926: Die Sinfonik Johann Christian Bachs. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750/80. Erscheint demnächst im Druck.

[2]) Wie dies Abert in „Paisiellos Buffokunst und ihre Beziehungen zu Mozart", AfM 1918/19, S. 403ff., für Paisiello bezeugt. Abert ist überhaupt der einzige, der den Wert der Buffosinfonie völlig erkannt hat (vgl. W. A. Mozart, Leipzig 1919, I, 329ff.).

gepreßt, die ich als „Liedsinfonie" bezeichne[1]). Damit aber ist meine Behauptung, daß sie Träger einer Idee ist, bestätigt. Denn der Sinfonie der „seria" fehlte der Zusammenhang mit der Oper[2]); dies ist dagegen bei der „buffa" nicht der Fall. Und um so höher muß man sie deshalb einschätzen.

Die Bedeutung der Buffosinfonie umfaßt entwicklungsgeschichtlich wohl so ziemlich alle Faktoren, die für die Stilkritik maßgebend sind: Neue Formentypen, vertiefte Harmonik, periodisierte Melodie (die durch weiche chromatische Linien die Verbindung zu Mozart zieht), bestechende Rhythmen von hinreißendem Schwung (die, wenn auch nicht immer oder besonders geistreich, Synkopen und Verschiebungen heranzieht, etwas, was der „seria"-Sinfonie fremd war); ferner eine Dynamik, die das Sequenzencrescendo Jommellis wie das technisch hochstehende Klangcrescendo Mannheims zurückwies, dafür zum modernen Abbruchscrescendo (einer Vorstufe des Beethovenschen „piano") griff, das plötzlichen unvorbereiteten Gefühlswallungen des sich zu Sturm und Drang wandelnden Rokokos Genüge leistet, und endlich: eine sorgfältige, das Streichquartett der früheren Sinfonie erweiternde Instrumentierung (die obligaten Oboen und Hörner in der neapolitanischen Theatersinfonie rechne ich hier nicht), also, wie gesagt, eine verfeinerte Orchesterbehandlung. (Von Galuppis Oboensoli zweiter Themen — man bedenke, daß Galuppi 8 Jahre vor Johann Stamitz geboren wurde — über Sartis schwergepanzertes, halb chorisches, halb modern-individuelles Orchester zu Paisiellos leichter Handhabung der Instrumentation im „Marquis Tulipano" von 1789.) Und manches andere noch in Stimmungsgehalt und Ausdruck, der, den Mimusstoffen der „buffa" entsprechend, meistens schwül erotisch ist — am stärksten bei Guglielmi.

Wie schon die „seria" nach größtmöglicher Kürze ihrer Klingelzeichensinfonie strebte, so die „buffa" in noch größerem Ausmaße. Diese Werkchen, die den Ernst und die Tragik des Lebens aus dem Gesichtswinkel der Ironie betrachteten, konnten mit langsamen Sinfoniesätzen nichts anfangen. Trotzdem war ihnen daran gelegen, die Sinfonie mit der Oper zu verbinden, sie nicht als einen Fremdkörper ansehen zu lassen. Erfolg: man nahm die Sitte der „opéra comique" auf, die Sinfonie mit der ersten Szene der Oper direkt zu verbinden. Dann aber strich man den zweiten Satz und setzte an seine Stelle einen breit ausladenden, selbständigen Mittelteil mit einem ersten und zweiten Thema (Exposition und Reprise). Eine Durchführung gab es nicht,

---

[1]) Vgl. meinen Aufsatz: Die „Durchführungsfrage in der vorneuklassischen Sinfonie", ZfM IX (1926), S. 90ff.

[2]) Scheibe behauptet im „Critischen Musicus" das Gegenteil; hier ist sicher der Wunsch der Vater des Gedankens. Für seine Komposition, die er für die Hamburger Schaubühne schrieb, mag es vielleicht zugetroffen haben. — Am klarsten deckt Quantz (Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, Neuausgabe von Schering) den Zwiespalt zwischen Traum und Wirklichkeit auf. Er widerspricht sich damit selbst. S. 224 sagt er: „Wer die Musik einer Oper gründlich beurtheilen will, muß untersuchen, ob die Sinfonie entweder mit dem Inhalte des ganzen Stücks oder mit dem ersten Acte oder zum wenigsten mit der ersten Scene einen Verhalt hat . . ." Später sagt er dann (S. 234): „Indessen sollte doch billig die Sinfonie einigen Zusammenhang mit dem Inhalte der Oper haben . . . und nicht allezeit mit einem lustigen Menuett.... schließen."

denn an die Stelle jener fugierten oder solistischen Episoden des ersten Satzes der „seria"-Sinfonie[1]) trat eben der ganz und gar selbständige Mittelteil.

So war die einsätzige Sinfonie fertig. Für die Konzertsinfonie bedeutete sie in ihrer Einsätzigkeit nichts. Oder doch? Denn jener selbständige Mittelteil (der latente langsame Satz der „seria") wuchert seitdem in der Sinfonieliteratur fort. Ich nannte schon Mozart. Aber auch Christian Bach liebt es, in einigen seiner Sinfonien (op. 3 und 6 z. B.) die Durchführung sonst ganz normal gebauter Sonatensätze mit einem Solo zu eröffnen, dessen melodischer Aufbau ganz und gar neu ist und erst nach längerer Zeit in Motive der Exposition einmündet. Von der epochemachenden melodiebaulichen Bedeutung dieser Mittelteile der einsätzigen italienischen Buffosinfonien ganz zu schweigen.

Von einer Aufnahme der einsätzigen Sinfonie als erstem Satz der dreisätzigen kann nicht die Rede sein. Und doch gibt es ein Werk, das die Monstrosität zweier zusammengeschmolzener Gattungen aufweist: Christian Bachs „Temistocle"-Sinfonie von 1772[2]). Der erste Satz ist eine Liedsinfonie, der noch ein langsamer Satz (der später in die Sinfonie op. 18, 6 überging) und ein marschartiges Presto folgen, so daß eine Sinfonie von ungeheueren Ausmaßen entsteht, die aber als „seria"-Sinfonie völlig fehl am Ort war.

Die Frage, wer nun eigentlich das zweite Thema geschaffen hat, das vom ersten durch Pauseneinschnitte und motivische wie gefühlsmäßige Selbständigkeit gelöst erscheint, ist noch immer offen. Geschaffen hat es Johann Stamitz nicht, darüber ist kein Zweifel mehr möglich. Auch hier wird die Ansicht Fischers[3]) bestätigt: „daß sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei Komponisten, die noch nicht miteinander in Berührung getreten sein konnten, gleichzeitig gleichartige Tendenzen zeigten". Denn die Buffonisten, so z.B. Galuppi, Anfossi und Piccinni, von den späteren gar nicht erst zu reden, haben ein selbständiges zweites Thema, das sie sicher nicht von J. Stamitz und seinen Nachfolgern[4]) auf dem Umweg über Frankreich erhalten haben. Also auch hier liegt die Bedeutung der Buffosinfoniker klar zutage.

Es ist nicht richtig, anzunehmen, daß die Buffosinfoniker nur einsätzige Sinfonien geschrieben hätten. Sie haben auch noch an der dreisätzigen Sinfonie festgehalten. Und gerade dies hat die Veranlassung gegeben, daß sie einen neuen Satz in die Sinfonie aufnahmen.

Ich erinnere daran, daß Mattheson[5]) von einem „menuettgleichen" zweiten (letzten!) Satz spricht. Daß dieser Satz ein tanzartiges Gepräge (nicht bloß den des Menuettes) trug, bezeugt ja auch schon Benedetto Marcello[6]):

[1]) Vgl. ZfM IX (1926) S. 91. Ich nenne sie Suitensinfonie mit Vermittlungspartie.
[2]) Wahrscheinlich ursprünglich in vereinfachter Instrumentierung die Sinfonie zum „Caratacco" von 1767.
[3]) Studien zur Mw. Bd. 3 Wien 1915: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils.
[4]) Umgekehrt darf als erwiesen gelten, daß die jüngeren Mannheimer buffonistischen Einflüssen ganz und gar erlegen sind.
[5]) Das neueröffnete Orchestre S. 171.
[6]) Il Teatro alla moda 1720.

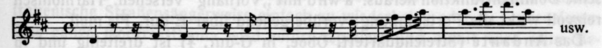
„La sinfonia consistera in un Tempo Francese, o prestissimo di semicrome in Tuono con terza maggiore, al quale dovra succedere al solito un Piano del medesimo Tuono in Terza minore, chiudendo finalmente con Minuetto, Gavotta o Gigha, nuovamente in Terza maggiore". Die Buffonisten waren es gewohnt, von ihrer Sinfonie mehr zu verlangen als den (damals noch) kurzen, zweiteiligen, vorüberhuschenden „menuettgleichen" Satz. So griffen sie das von der französischen Geigerschule propagandierte Rondo auf, das gerade in seiner französischen Form mit drei Refrains, Dur- und Mollcouplet [1]) noch am ursprünglichsten den Tanzcharakter bewahrt hatte[2]). Daß sie daneben eine italienische Form mit zwei Durcouplets aufbrachten, sei wenigstens erwähnt. An der Tatsache, daß hier ein Tanzsatz wieder den Schluß der Sinfonie bestätigt, ändert das nichts. Sarti wird der Vertreter des Rondofinalsatzes in der Buffosinfonie. Er bildet zugleich die neuklassische Form mit Coda vor, die dann von Christian Bach aufgegriffen wird. Dieser aber, gemeinsam mit Wagenseil, nimmt ihn in die dreisätzige Konzertsinfonie hinüber, verquickt ihn mit dem Menuett zu erweiterter dreiteiliger Form, so daß dieser letzte Satz dem unterdessen ausgereiften ersten vollkommen das Gleichgewicht hält und ebenbürtig ist. Die Folge davon ist, daß Christian Bach nie zu einer viersätzigen Sinfonie kommt, denn das sogenannte „Menuettrondo" war ihm völlig ausreichend.

Soweit sei in großen Zügen von den Buffonisten gesprochen. Weitere Einzelheiten sollen nun eine Reihe von Betrachtungen bringen, die sich allerdings nicht allein auf einsätzige, sondern auch auf dreisätzige Sinfonien erstrecken, die nicht namentlich als Sinfonien zu einer opera buffa bekannt sind, deren ganzer Habitus aber, abgesehen von der vorwiegenden Kompositionsgattung ihrer Schöpfer, durchaus buffonistisch ist.

Galuppi. Als einer der älteren und frühesten Buffokomponisten sei der 1706 geborene Baldassare Galuppi und zwei seiner Sinfonien besprochen, die allerdings außer dem schon erwähnten Oboensolo vorerst keine größeren Überraschungen bringen.

Eine D-dur-Sinfonie von ihm (Schwerin, Regierungsbibliothek 4736[7]) erinnert in ihrem Gesamteindruck an die alte neapolitanische Sinfonie mit den Halbschlüssen am Ende der einzelnen Sätze und ihrer unmittelbaren Aufeinanderfolge (der Mittelsatz nur als Überleitung betrachtet). Im einzelnen entrollt sich aber ein wesentlich anderes, modernes Bild.

Die Sinfonie zeigt die gewöhnliche Besetzung der Theatersinfonie (Streichquartett, Oboi, Corni). Das Anfangsallegro ($\frac{4}{4}$) ist primitiv dreiteilig (a b̲ a). Auf den zur Periodisierung neigenden, aber mehr motivisch gruppierten Dreiklangshauptgedanken



[1]) Vgl. dazu: W. Chrzanowski, Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im 18. Jahrhundert. Leipz. Diss. 1911, S. 20ff.

[2]) Das deutsche Rondo (Ph. E. Bachs) hatte das mit seinen unzähligen Refrains und vor allem den ungeradzahligen Vermittlungstakten nicht mehr.

folgt eine Art Stimmungsumschlag:



Der Anfang in seiner ganz untheatermäßigen Breite weist auf den Einfluß der Einleitungssätze der Kirchensonate hin. Der Hauptgedanke ist streng von der Fortspinnung durch eine Achtelpause getrennt (ähnlich wie bei Ph. E. Bachs Sinfonien von 1776 und Wagenseil und Georg Matthias Monn). Die Fortspinnung erscheint stark konzertmäßig. Nach einem Schluß in A-dur setzt das zweite Thema in der Variante der Haupttonart ein — als Solo der Oboen (das gleiche hat H. P. Schökel[1]) für eine Galuppische Sinfonie der Berliner Staatsbibliothek gefunden) zum Trommeln der Viola, taktweise von Tuttischlägen unterbrochen. Von einem eigentlichen Kontrastthema kann keine Rede sein. Das Oboenmotiv:



wird sofort wiederholt und dann in die Tonart der sechsten Stufe transponiert (E-moll), für die reizlose neapolitanische Sinfonie immerhin etwas Besonderes.

Das unmittelbar anschließende, entzückend liedmäßige Andante (in D; $\frac{3}{8}$, die gleichbleibende Tonart erinnert an den Brauch der Suite) hat an Stelle der Oboen Flöten. Die Hörner schweigen. Die Form ist einfach dreiteilig. Nach einem Halbschluß auf der Dominante setzt ein marschmäßiges, klar dreiteilig gebautes Presto ($\frac{2}{4}$), gleichfalls in D-dur ein.

Durch die ganze Sinfonie weht der fröhliche Geist des Tanzes. Auf ihre rhythmische Straffheit wurde schon hingedeutet. Auch sonst hat sie manchen Vorzug vor der typischen neapolitanischen Sinfonie in der Instrumentation und Harmonik, weniger in der Stimmung. Erwähnt wurde das Solo der Oboen im ersten Satz, wie es die Mannheimer etwa gleichzeitig einführten. Ebenso das Aufsuchen der Mollvariante an derselben Stelle (Anfossi, Guglielmi, Piccinni!). Überall fällt das Vornehme der Galuppischen Tonsprache im Gegensatz zur grellen Theatermache der Neapolitaner auf. Geht er auch nirgends in die Tiefe, so berührt doch seine Zurückhaltung angenehm.

Eine andere D-dur-Sinfonie (Schwerin 4736[8]) besitzt wesentlich einfachere Gliederung. Zwar ist der Suiteneinfluß in Hinsicht auf gleichbleibende Tonart und Halbschluß verschwunden, dagegen wird die Zweiteiligkeit der Ecksätze beibehalten. Der Eindruck des ganzen Werkes ist viel unerfreulicher als der des eben besprochenen. Die Instrumentation gibt sich traditionell.

Das Schema des erstes Satzes könnte kurz wiedergegeben werden: a a′ a a′. Dabei ist a′ nur ganz rudimentär entwickelt, es hebt sich lediglich durch seine Dominantfunktion heraus. a wird mit „Vorhang" versehen. Harmonisch reizvoll wirkt die Fortspinnung: vorübergehend über E-dur, Fis-moll.

Das A n d a n t e (Streichquartett, Oboe, in G-dur, $\frac{2}{4}$) ist dreiteilig und in jedem seiner Teile streng geschlossen. Der zweite Teil bringt ein Violinduettino, in dem von Takt zu Takt die Anteile der Instrumente wechseln:

---

[1]) Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit. Wolfenbüttel 1926.



Aus der Reprise des Hauptthemas entwickelt sich ein reich figurativ gestalteter Schluß.

Der Finalsatz (Allegro assai, 3/8) ist unwesentlich.

Bei Galuppi wäre noch der ziemlich lebendige Zusammenhang mit der Suite festzustellen, einmal in dem Festhalten der Tonart durch alle Sätze, dann in der Bevorzugung der Zweiteiligkeit, wie überhaupt im ganzen Geist, der diese Werke erfüllt. Daneben ist der Einfluß der Kirchensonate in der vom Gravecharakter durchdrungenen ersten D-dur-Sinfonie klar ersichtlich (Galuppi hat auch zahlreiche Kirchenwerke geschrieben!). Die rhythmische Frische wie das starke melodische Element zeigen den Meister der „buffa" an. Tritt neben der gebräuchlichen lärmenden Instrumentation auch einmal ein Solo der Oboen in Moll hervor, so bleibt doch die Form des ersten Satzes noch konventionell. Als Beispiel für die Bestrebungen der italienischen Meister in der Ausbildung des zweiten Themas, im ganzen Habitus, sind diese Sinfonien ein wichtiges Zeitdokument.

Guglielmi. Viel jünger, moderner und für unser Gefühl buffonistischer ist der 1727 geborene Pietro Guglielmi. Über seine Werke sind wir orientiert[1]). Untersuchungen über seine Kunst wurden, so weit mir bekannt, noch nicht angestellt.

Als erste der Guglielmischen Sinfonien sei die einsätzige zur „Pastorella Nobile" von 1788 (in B, je 2 Violini, Oboi, Corni, Viole, Fagotti, Basso. Schwerin 2237) besprochen. Sie bringt uns zum ersten Male in unseren Ausführungen jene von den Buffonisten ausgebildete Form, als deren Ursprung die große dreiteilige Liedform anzusehen ist[2]) (a b c a b).

a, akkordlich gedacht, mit figurierenden Zwischentakten, erstrebt über klopfendem Baß mit synkopierten Sequenzen eine Steigerung („rinf." bezeichnet!). Die Fortspinnung geht nach C-dur hinüber. Die folgende Gruppe mit der vorherigen durch die trommelnde 2. Violine und die Viola verbunden, auf dem neapolitanischen Sextakkord von C-dur, entwickelt so viel seelische und thematische Selbständigkeit, daß man meint, das eigentliche zweite Thema vor sich zu haben. Indessen handelt es sich nur um eine außergewöhnliche Einleitungs-, oder, wenn man will, Überleitungspartie.

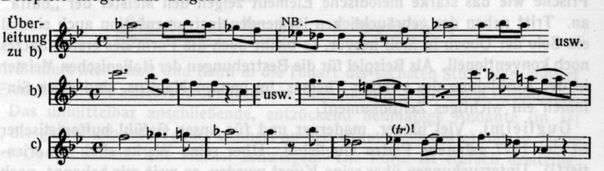
Endlich ist der Weg für das Kontrastthema in der Dominant geebnet. Es ist ungewöhnlich ausgedehnt. Von eigentlichem musikalischem Wert kann aber nicht die Rede sein. Die Motive sind leierig und kurzatmig, trotz fehlender pausengleicher Zäsuren. Guglielmi beschränkt sich lediglich darauf, italienische Straßensängerweise einfach zu wiederholen oder zu sequenzieren. Das ganze Kontrastthema wird sofort repetiert und damit wird seine Bedeutung für die Form einwandfrei klargelegt. Schluß in der Tonika.

[1]) Fr. Piovano, Elenco cronologico delle opere di Pietro Guglielmi. Rivista musicale italiana 1905, S. 407ff.

[2]) Vgl. ZfM IX (1926), S. 92.

Nun erscheint nach einer kurzen Überleitung nach Des-dur ein gänzlich neues, voll geschlossenes, chromareiches, schwärmerisch-sinnliches Thema von breit ausladender Melodik, das in keiner Weise mit dem Vorangegangenen etwas zu tun hat. Es wird zerteilt in ein Trio von Violinen und Baß; später treten unbezeichnete (themenführende) Soli der Oboen zum Trommeln der Violinen, der Viola und dem Fundamentieren des Basses (mit Fagotten — wie auch vorher) hinzu. Einige wenige Schlußtakte, die an Mozart erinnern, führen zur Tonika B zurück. In der Reprise fehlen die Fortspinnungen. Dafür bringt eine Coda noch einmal das Rinforzando der Exposition.

Neben der charakteristischen Form der einsätzigen Buffosinfonie fesselt die starke melodische Ader Guglielmis. Sie ist um ihrer selbst willen da und hat keinen anderen Zweck, als schön zu sein. Melodik par excellence! Einige Beispiele mögen das zeigen:



Ich mache auf die unvorbereiteten Vorhalte bei NB. und die chromatische Linie bei c aufmerksam.

Harmonisch wird von B bis zu Des ausgeholt. Die Rhythmik ist belebt und feurig, indessen zu Perioden von 4 Takten gleichmäßig zusammengeschlossen. Gelegentlich werden Synkopen verwendet. — Die Dynamik: Guglielmi tönt durch das Rinforzando hin und wieder ab und hebt so die stereotype Schwarzweißzeichnung der neapolitanischen Sinfonie auf. Dazu steigert er klanglich (zu Beginn des Rinforzando: Violinen, Hörner, Oboen nacheinander einsetzend). Der Satz ist, wie immer in der Theatersinfonie, klar und durchsichtig. Das Concertino fehlt nicht ganz. Die Instrumentation bleibt, bis auf die bereits angemerkten Episoden, Schablone. Nur die Viola gebärdet sich durchgehend selbständiger und wagt mit den Fagotten Eigenes.

Im großen und ganzen hält sich die einsätzige Sinfonie zu: „La bella Pescatrice“ (in D-dur; Violini, Viola, Oboi, Corni, Fagotti, Basso; Schwerin 2253) von 1789 an dieselbe Form, drückt aber das zweite Thema zur Bedeutungslosigkeit herab und hängt an die Reprise eine selbständige Coda (keine Schlußtakte!). Das Schema lautet etwa: a b c a b (d). a ist ein vollgeschlossenes modernes Frontthema (bei Riemann: Kopfthema) von ungeradzahligem Periodenbau. Figurative, spielfreudige Elemente mit den stark virtuos hervortretenden Violinen tragen die Fortspinnung. Die sofort einsetzende trommelnde Viola bietet die Unterlage für eine Art Seitenthema mit alla-zoppa-Einsätzen auf der Dominante, auf das am besten die Bezeichnung: „Anhangstrio“ paßt. Der Baß stützt nur leise. Die Fortspinnung von a kehrt wieder. Ein Unisono der Violinen, Viola und des Basses führt

mit einem Trugschluß zu c, das in der Tonart der tiefalterierten Obermediante auftritt, zwar periodisiert ist, aber nur aus einem Motiv aufgebaut wird. Nach zehn Takten erscheint ein Epilog in durchbrochener Arbeit zwischen Violinen und Oboen. Unisono und Halbschluß in A (das zugleich als Dominant von D-moll und D-dur gedeutet wird). Regelmäßige Reprise. Die Coda bezieht ihr Material bei starker Umbildung aus dem eng voraufgehenden b, wahrt aber ihren selbständigen Charakter durchaus. Hineingezogen wird ferner ein „cres", das das moderne Abbruchscrescendo herausbildet. Es besteht nur aus einem Takte Ansteigen und tobt sich dann ganze sechs Takte im Forte aus. Als die sich vorbereitende Art des modernen Crescendo, das sich nicht lange mit technischen Vorbereitungen wie bei den älteren Mannheimern befaßt, möge es für sich selbst sprechen.

Die Harmonik unternimmt auch Exkurse in weiter entlegene Tonarten, wie in die der tiefalterierten Oberdominante. Die Stimmung gibt sich durchaus modern subjektiv, wenn auch nicht mit der Feinheit der Konzertsinfonie. Die noch so entwickelte Theatersinfonie arbeitete eben immer mit einem weit gröberen Pinsel als ihre Schwester im Konzertsaal.

Zwei weitere unbenannte Sinfonien (in C: Schwerin 2246; in G: Schwerin 2245) sind anscheinend sehr frühen Datums und unbedeutend.

Das Charakterbild Guglielmis bleibt verschwommen. Er ist ein leichtlebiger Gesell, der sich beim Komponieren nicht gerade Sorgen macht, ob es auch gerät. Allzu viel konnte die seelische Differenzierung der heranwachsenden Konzertsinfonie nicht auf ihn einwirken, denn er, der Vollblutbuffonist, wollte nichts davon wissen. Die Hauptsache blieb ihm, daß seine Musik schön war und gefiel. Von diesem Standpunkt aus muß man auch die Sinfonik betrachten.

A n f o s s i (1727—97). Anfossi, der mit Guglielmi gleichaltrig ist, gibt sich viel natürlicher und frischer, manchmal geradezu burschikos. Es liegen zwei unbezeichnete Sinfonien von ihm aus Schwerin zur Untersuchung vor. Gegen die beiden Frühwerke des soeben Besprochenen stechen sie sofort durch ihre scharfe Profilierung ab. Anfossi kennt eine Dreiteiligkeit mit einem rhythmisch, harmonisch und im Stimmungsgehalt kontrastierenden Mittelteil im ersten Satz.

Die Sinfonie Schwerin 754 (in D-dur, Streichquartett, Oboen, Hörner; $\frac{4}{4}$) wird mit einem huschenden Prestosatz eingeleitet. Das Formschema ist: a b a, also verkümmerte Suitensinfonie, wie sie in der damaligen Zeit immer noch neben der entwickelteren Form herlief.

Die Fortführung des nicht periodisierten, die Tonika figurierenden Anfangsgedankens a wird durch die für die Buffonistik o b l i g a t e n Schleifer- und Mordentmotivchen besorgt. Die letzteren werden zu einem e n t w i c k e l t e n Abbruchscrescendo (2 Takte) engstens zusammengeschlossen, d a s a u f d e n e r s t e n F o r t e s c h l a g i n s P i a n o z u r ü c k s i n k t. Die Gruppe schließt in A und wird sofort durch einen Murkibaß mit trommelnder Viola mit dem in der Dominanttonart stehenden periodisierten b verbunden. Es hat latenten Triocharakter und erinnert an Jommellis Art, seine Gedanken durch ab-

gerissene, kurze Motive, mit pausengleichen Zäsuren, zu profilieren. Das viertaktige Sätzchen ist in sich wiederholt. Sein letzter Takt wird als Überleitung zum dritten Teil als Abbruchscrescendo weitergesponnen.

Das ausgeprägte Abbruchscrescendo ist interessant, weil auch hier sich das Abgehen von der Flächenmanier der Theatersinfonie zeigt. Man bedenke, welch einen Weg es zu machen hatte von seinem Entstehungsort in den langsamen Sätzen, die am ehesten seelischer Differenzierung Raum gaben, bis zu den psychisch inhaltslosen schnellen Sätzen; wie sich aus dem Sequenzencrescendo Jommellis mit seiner ausgebreiteten technischen Maschinerie langsam die moderne Art herausbilden mußte und wie sie es endlich vermochte, die ältere zu verdrängen.

Das Andante treibt es gerade umgekehrt (in G-dur, $\frac{3}{4}$, Streichquartett. Man beachte, wie hier wieder die Unterdominanttonart gewählt wird. Haydn und Christian Bach bevorzugen stets die Unterdominantseite). Es arbeitet auf Licht- und Kernschatten, schwarz und weiß, forte und piano hin. Die einzelnen Teile entwickeln sich wie in der älteren neapolitanischen Sinfonie aus einem Motiv heraus, das zwar die verschiedenartigsten Abwandlungen erfährt, aber überall die Grundform durchblicken läßt. Der Satz ist trotz der selbständigen Viola dreistimmig. Die Violinen schwelgen in Terzen- und Sextenmelodik.

Das Schlußallegro ($\frac{3}{8}$) ist formal weiter als der erste Satz (a a̲′ b̲ a a′). Im Gegensatz zu ihm zeigt es strenge Periodisierung.

Die rhythmische Frische und Fröhlichkeit des Satzes ist wie im Presto speziellste Eigenart Anfossis. Wohl verwendet er Schleifer- und Mordentmotivchen; aber er sucht das an sich unkomplizierte rhythmische Gefüge durch kleine Raffinements, durch kapriziöses Hin- und Herspringen schmackhafter zu machen. Das a des Schlußallegros zieht den ersten Takt in das erste Achtel des nächsten Taktes hinüber (auch bei Christian Bach nicht selten!): $\frac{3}{8}$ ♩. | ♪♪♪ | während a′ einen gewissen Gegensatz durch das Umspielen der Terz der Dominant von A schafft: $\frac{3}{8}$ | ♪ 𝄾 ♬♬ | Das Kontrasttrio bringt ruhigen Achtelfluß: $\frac{3}{8}$ ♪♪♪ | ♪♪♪ |, so daß, wenn auch das Umwerfen des Rhythmus innerhalb größerer Strecken erfolgt, das Allegro außerordentliche Lebendigkeit erhält.

Eine zweite D-dur-Sinfonie (Schwerin 755) hat wesentlich andere Gestalt. Zu der gewöhnlichen Besetzung tritt eine zweite Viola.

Der erste Satz (Sinfonia con spirito, $\frac{4}{4}$) wird mit „Vorhangs"schlag eröffnet. Daran schließt sich ein aus kurzen abgerissenen Motivchen (Jommelli!) zusammengesetzter, äußerst plastischer Hauptgedanke. Scharf getrennt erscheint das Kontrasttrio mit jeweilig zweitaktigen Tuttikeilen. Was es durch seine Geschlossenheit und Spannkraft und Gesanglichkeit seiner melodischen Bögen wie seines ruhigen rhythmischen Flusses an Kontrast erreicht, vernichtet es durch seinen Eintritt in der Grundtonart (Trommelbaß der Viola auf a). Das ist ein auffälliger Rückschritt.

b leitet unmittelbar in die Reprise über, die plötzlich vor dem Eintritt der Fortspinnung eine völlig neue achttaktige Episode in D-moll einschiebt; das

ist gerade bei den Buffonisten sehr häufig. Und auch das hat in der Konzertsinfonie weitergewirkt.

Das Andante grazioso (2/4, A-dur, Streichquartett mit einer zweiten Viola) ist reich verschnörkelt und weist in seinem Verlauf die für das Rokoko charakteristischen Triolengänge auf. Es ist zweiteilig gehalten.

Das Presto assai (3/8) zeigt Dreiteiligkeit in jener durch Piccinni bekannter gewordenen Form mit Mollmittelsatz. Der frische, periodisierte, tanzartige Einleitungsgedanke erscheint, mit schärfstem Kontrast, als Mitteltrio in der Mollvariante, sonst ganz und gar unverändert. Nach sieben Takten tritt eine volle Pause ein (dies ist auch eine Eigentümlichkeit Ph. E. Bachs).

Die hervorstechendsten Eigenschaften der beiden Anfossischen Sinfonien sind neben ihrer rhythmischen Differenziertheit die Trennung des Hauptteils von der Kontrastpartie, während die letztere mit der Reprise verbunden wird; dann die Aufnahme eines Mollmittelteils in die dreiteiligen Schlußallegri, wie ihn Guglielmi und vor allem Piccinni kennen. Auch ist die genaue Angabe der Vortragsbezeichnungen wichtig, da sie sicherlich von den Mannheimern unbeeinflußt ist. Dazu gehört natürlich das moderne Abbruchscrescendo, das Anfossi deutlich in modernem Fahrwasser zeigt.

Piccinni (1728—1800). Über Piccinni liegt eine orientierende kürzere Abhandlung von Abert vor[1]).

Der Meister ist eine ganz anders geartete Natur als der stark sinnliche Guglielmi und der noch zu besprechende männlich kraftvolle Paisiello. Seine Begabung liegt auf der Seite des Zarten, Traulichen, Elegischen. Für das letztere sprechen vor allem die plötzlich in Moll auftretenden Seitenthemen der ersten Sinfoniesätze.

Zwei Piccinnische Sinfonien aus der Schweriner Bibliothek seien analysiert.

Der erste Satz einer F-dur-Sinfonie (Schwerin 4236, 3/4, Streichquartett, Oboi, Corni) ist dreiteilig (a b a), von der Suitensinfonie abstammend. Hauptgedanke: ein einfaches Tonleitergebilde ohne geschlossenen Eindruck. Musikalisch wertvoller ist das in der Variante von F eintretende, vom Hauptgedanken scharf getrennte Kontrastthema, das, streng periodisiert, Triocharakter hat.

Die Bedeutung des elegischen Seitenthemas in F-moll wurde schon hervorgehoben. Darüber hinaus wäre der Versuch, weite melodische Bögen zu spannen, anzumerken, weil er uns den Zusammenhang Piccinnis mit dem sonst ganz anders gearteten Guglielmi nahelegt. Auch hier wird ein fast ganz modernes Thema gebildet. An den Schlüssen der einzelnen Halbsätze sind die frei von unten eintretenden dissonierenden Vorhalte zu erwähnen.

Das Andantino (B-dur, 3/4, Streichquartett) ist aus einem Motiv herausentwickelt, reich verschnörkelt und zeigt in seinem Verlauf interessante rhythmische Verschiebungen, die nur durch die Projektion altklassischer Motivarbeit auf die Horizontale zu erklären sind.

Wichtig erscheint, daß Piccinni den ganzen Satz aus dem Doppelschlag von oben herausspinnt, einer Motivart, deren sich Christian Bach mit Vorliebe

[1]) Piccinni als Buffokomponist. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1913, S. 29ff.

und fast überwiegend bedient. Inwieweit Mozart, der die gleiche Neigung dafür hat (siehe z. B. A-dur-Klaviersonate: alla turca), von dem einen oder anderen beeinflußt ist, läßt sich kaum endgültig entscheiden. An dem starken Einfluß beider wird man nicht mehr zu zweifeln haben.

Das Schlußallegro ($\frac{3}{8}$) verläuft zweiteilig mit ausgebildetem Nebenthema (a *b* a b), das aber trotzdem ohne genügenden Kontrast bleibt. Es ist der umgekehrte Hauptgedanke. Wie im ersten Satz das Nebenthema, setzt der Teil mit der Dominant seiner neuen Tonart ein (G), so daß der erste Eindruck G-dur ist. Für die 70er Jahre ist es geradezu typisch in der Sinfonie, ein zweites Thema mit seiner Dominante beginnen zu lassen.

Eine D-dur-Sinfonie (Schwerin 4237, Streichquartett, Oboi, Corni, Trombe) ist durchweg wertvoller. Formal bleibt sie unfruchtbar.

Das Allegro spirito ($\frac{4}{4}$) hat das Schema: a $\underline{b}$ b a. Das bedeutet entweder eine Suiten- oder verkümmerte Ritornellsinfonie[1]).

Der dreiklangsmäßige Hauptgedanke (ohne strikte Periodisierung) erhält eine mit einem plastischen Motiv arbeitende Fortspinnung, in der die zweiten Violinen stark selbständig und mit Albertifiguren die die Oberstimme führende erste Violine begleiten. Zu Beginn des zweiten Themas sehen wir wieder die scharfe Trennung der Gruppen durch Pausen, wie sie bei den Mannheimern, Ph. E. Bach und den Wienern zu finden sind. Also ist deutlich die Empfindung eines Kontrastes vorhanden. Das entspringt einer allgemeinen Zeitströmung, einer um die Mitte des 18. Jahrhunderts langsam erwachenden romantisch-expansiven Lebensform, die den Dualismus als Grundsatz dringend nötig hatte. Gerade bei den Buffonisten wirkte sich das besonders stark aus, weil sie ihr Gefühl an der Geschraubtheit der „seria" nicht künstlich verbildet hatten.

Das Allegro erhält sein besonderes Gepräge durch das Kontrastthema. Eine so unmotivierte Dissonanz, wie sie hier, der ganze erste Takt als Vorhalt vor dem folgenden durchgehend betrachtet, vorkommt, ist für die neapolitanische Theatersinfonie etwas Ungewöhnliches, für die aufblühende Konzertsinfonie war sie bald nichts Neues mehr[2]). Der musikalische Gehalt des Allegro wird unverkennbar durch dieses Thema bestimmt. Der elegische Grundzug Piccinnis, den schon Abert hervorhebt und den wir bei der F-dur-Sinfonie bestätigen konnten, legt hier zeitweilig seine Passivität ab und wird aktiv, die leise verschleierte Schwermut des F-moll-Themas der ersten Sinfonie steigert sich zu der grellen Aktivität unseres A-dur-Themas, und zwar um so greller als die Dissonanz in eine an sich leuchtende Tonart hineinschneidet. Trotzdem ist das nur eine vorübergehende Erscheinung bei Piccinni. Seinem ganzen Wesen nach neigt er zur Gebundenheit der Stimmung, die oftmals allzusehr bis zur Weichlichkeit fortschreitet. Immerhin bleibt diese noch weit entfernt bis zur Sentimentalität.

Piccinni zeigt gelegentlich Vorliebe für auftaktige Motive. Das trat schon

---

[1]) Vgl. meinen Aufsatz ZfM IX (1926), S. 93.

[2]) Sondheimer, Die Sinfonien Franz Becks (ZfM IV, S. 336), hebt das Unmotivierte, Plötzliche der vorneuklassischen Dissonanzierung als Typ hervor.

beim zweiten Satz der F-dur-Sinfonie hervor; Haupt- und Nebengedanke der D-dur-Sinfonie sind beide auftaktisch angelegt. In der Monotonie der Motivbildung jener Zeit bedeutet das einen Fortschritt. Rhythmisch bietet der Satz sonst nichts. Die Instrumentation ist die übliche der galanten Theatersinfonie.

Das Andante con moto ($\frac{2}{4}$, Streichquartett) steht in der Mollvariante der Unterdominant von D. Die einfachste Grundform des Satzes kann auf die Zweiteiligkeit gebracht werden, die innerhalb der einzelnen Teile starke Erweiterungen erfährt; wir geben sie im Schema ungefähr so wieder:

$$a \; \underset{\approx}{\underline{b}} \; \underset{\approx}{\underline{b}} \; a \; \underline{\underline{b}} \; \underline{b} \,,$$

wobei a das geschlossene (in sich erweiterte) Hauptthema darstellt, b mit der Serpentine eine ebenfalls periodisierte Kontrastgruppe in der Durparalleltonart B (mit der Unterdominante beginnend), b mit Bruchstrich und Serpentine eine leicht variierte Wiederholung des Kontrastes in der Dominanttonart von B-dur. b (mit zwei Bruchstrichen) taucht, stark verändert, in der Unterdominanttonart C von G-moll auf unter Anwendung des verminderten Dominantseptnonenakkordes.

Innerhalb der einzelnen Gruppen fließt die Harmonik außerordentlich reich hin und her, so daß es manchmal gewagt erscheint, eine bestimmte Tonart zu nennen. Das „con moto“ drückt sich nicht im Melodischen, sondern im Harmonischen aus. An sich ist die Oberstimme (und der Baß) von ruhig gehender Bewegung. Die Akzente kommen erst durch die hin- und herschwankende Harmonik hinein, verstärkt durch das jeweilige Eintreten der Ober- und Unterdominantharmonien zu Beginn neuer Gruppen und ihr nachträgliches Hinstreben zur neu aufgesuchten Tonart.

Das Allegro Presto ($\frac{3}{8}$) ist dreiteilig: a a′ b a. Im Melodischen wird das Bestreben bemerkbar, den bloßen Orchesterlärm unter gesanglicheren Linien zu verbergen. Das, was dem Satz reizvolleres Gepräge gibt, ist der Wechsel des Rhythmus zwischen a und b. Ihm — neben scharfer Zäsur — ist es vor allem zu danken, daß sich die Kontrastgruppe schärfer abhebt.

Alles in allem zeigt sich, daß bei Piccinni schon Faktoren maßgebend sind, die die Einflüsse des Konzerts mehr und mehr zurückdrängen. Unisoni vermeidet er so weit wie möglich, Triowirkungen verschwinden ganz. An Stelle der Sequenzencrescendi (Walzen!) tritt die Schattierung durch harmonische Differenzierung. Hand in Hand damit geht die Verschärfung der Kontraste durch die allerstrengste Trennung der einzelnen Gruppen. Trotzdem kennt Piccinni noch keinen Stimmungsumschlag im engsten Rahmen. Er beharrt bei der Übergangsform, in der größere Gruppen (Haupt- und Nebengedanke) gegenübergestellt werden. Das gilt für diese beiden Sinfonien!

Sarti (1729—1802). Einen Beitrag zur Biographie Sartis lieferte Max Arend in einem Aufsatz[1]), dem wir ein wichtiges Datum entnehmen konnten. Die von dem Verfasser versuchte Stilkritik ist unwesentlich und trifft kaum das Richtige.

---

[1]) Giuseppe Sarti. „Die Musik“, I. Jg., S. 1711 ff.

Wenn wir Sartis Gesamtcharakter umreißen wollen, so wäre „robust bis zur Gemeinheit“ durchaus angemessen. Etwas rustikal Gesundes lebt in seinem Werk, fern aller Tändelei. Er vermeidet, den feinsten Schwingungen der Seele nachzugehen. Handgreiflich, natürlich wirkt er — und etwas schwerfällig. Das spricht sich am besten in seiner Orchestrierung und seinem Beharrungsvermögen in rhythmischen Dingen aus. Der Gavottenauftakt wird für ihn typisch. Aber dieser wird nicht eines von den vielen Mitteln, die dem Musiker zur Verfügung stehen, sondern wendet ihn Sarti einmal an, so wendet er ihn immer an.

Sinfonia zu „I Pretendenti Delusi“, Mailand 1781 (Partiturausgabe in Schwerin 4763). Einsätzig, D-dur. Besetzung: Flauti, Oboi, Trombe, Corni, Timpani, Streichquartett. Form der Liedsinfonie: a b c a b.

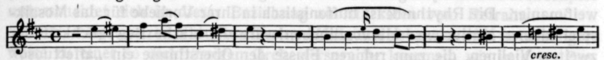
a, ein genau periodisierter Unisonogedanke, mit Stimmungsumschlag. Das zweite Thema (nach einer aus Schleifern und Mordenten bestehenden Fortspinnung) setzt mit Gavottenauftakt, durch den Orgelpunktbaß mit dem Hauptteil verbunden, in der Dominante ein, in schärfstem Stimmungsgegensatz zu a. Es ist chromagesättigt, periodisiert und treibt zu einem zweimaligen chromatischen zweitaktigen Abbruchscrescendo.

Der Mittelteil beginnt auf der Tonika und zerfällt in zwei Hälften, die strengstens periodisiert werden. Träger der Gruppe sind die Oboen (mit Flöten), Trompeten (mit Hörnern) und Violen. Ausgesprochenes Bläsertrio französischer Provenienz. Ihm ist der Vordersatz übertragen; der Nachsatz dem Streichtrio (mit gelegentlichem Bläserzusatz), so daß hier in reizvoller Weise die beiden Faktoren vorneuklassischer Instrumentierungskunst nebeneinander gestellt sind; dabei bleibt die Konsistenz als einheitliches Trio gewahrt. Noch stärker zeigt sich das in der folgenden Episode. Der Vordersatz ist dem Streichtrio (mit gelegentlichem Oboenzusatz) übertragen, der Nachsatz den Bläsern unter dem Trommeln des Streichtrios.

Nun schlägt die Stimmung plötzlich um. Die Kompaktheit der Instrumentation, ihre Dickflüssigkeit, erstreckt sich auch auf die nächste Gruppe. Das Thema des Mittelteils taucht, leicht variiert, in den Streichern und in den themenführenden *Fagotten* in der Mollunterdominante g-moll auf. Die folgende, wiederum achttaktige Episode führt das Streichtrio von vorher weiter in der Dur-Unterdominanttonart G-dur. Eine viertaktige Überleitung mit Kadenz auf A bringt die regelmäßige Reprise. Nach einer zwanzig(21)-taktigen Coda mit „cres“ bezeichnetem „Überhangscrescendo“ (eine Eigentümlichkeit Sartis, die wahrscheinlich Christian Bach von ihm übernommen hat; die sequenzierende Aufwärtsbewegung setzt sich noch einen Takt nach erreichtem Höhepunkt fort) findet die Sinfonie ihren Abschluß.

Wir haben es mit einem ausgeprägten Sinfoniesatz der Buffonisten zu tun. Exposition wie Reprise sind durchaus regelmäßig gebaut. Das Schwergewicht liegt aber in jeder Beziehung auf dem Mittelteil. — Betont wurde schon die Periodisierung in modernem Sinne. Hervorzuheben ist der Zug zur Chromatik, wie wir ihn bereits bei Guglielmi fanden und wie er als kennzeichnend für die

Buffokunst zu gelten hat. Der Anfang des zweiten Themas mit dem Abbruchscrescendo sei gezeigt:



Die Harmonik wird in stärkstem Maße zur Stimmungsschilderung herangezogen. Sie offenbart uns vor allem, wie bei Sarti das Persönliche hervortritt, wie die Leierigkeit der frühgalanten Opernsinfonie überwunden ist. An dynamischen Schattierungen kennt Sarti das Überhangscrescendo (und das Abbruchscrescendo). Die größten Schattierungen im Mittelteil erzeugen die Gegensätzlichkeit der Tonarten, das Wuchtende der gegeneinander prallenden Gruppen.

Der Satz erweist starken Zusammenhang mit der Concerto-grosso-Technik, d. h. dem Konzertieren einzelner in sich geschlossener Klanggruppen gegeneinander.

Eine unbezeichnete D-dur-Sinfonie (Schwerin 4805) wird von Wotquenne[1]) als zweifelhafte Sinfonie Haydns angesehen. Sie ist dreisätzig in der Besetzung: Flöten, Oboen, Clarinen, Hörner, Pauken und Streichquartett.

Das Allegro assai ($\frac{4}{4}$) hat ausgeprägte Suitenform: a b̲ a b.

a ist ein geschlossenes Frontthema, b bringt in A-dur ein streng periodisiertes Thema im Streichconcertino. Die Reprise ist regelmäßig.

Die Melodik zeigt, wie gesagt, Periodisierung. Im Gegensatz zu den „Pretendenti Delusi“ fehlt jede chromatische Färbung. Aufmerksamkeit erregen die regelmäßig auftaktigen Motive. Schon das Hauptthema setzt auf die zweite gute Taktzeit ein und macht einen störrischen, widerspenstigen Eindruck. Gleicherweise setzt das zweite Thema auf die dritte Zählzeit ein (Gavottenrhythmus!). Sarti versucht aus dem Schablonenrhythmus des traditionellen Sinfoniesatzes herauszukommen. Das Beharrungsvermögen ist indessen stärker, d. h. Sarti entrinnt auf der einen Seite dem gleichmäßigen /′— —′— —/, um nun ebenso gleichmäßig das auftaktige: /′— —/′— —/ zu bringen, so daß letzten Endes alles beim alten bleibt.

Die dynamischen Schattierungen beschränken sich auf Schwarzweißwirkungen; ein unbezeichnetes Sequenzencrescendo als einfachstes Steigerungsmittel wird nur vorübergehend verwendet.

Das Andantino affettuoso (Streichquartett, Flöten) hat die Form des französischen Rondos: a b̲ a c̳ a. a, der Refrain, steht in G-dur, ist streng periodisiert und umfaßt sechzehn Takte mit Schluß in der Tonika. Das erste Couplet auf der Dominant ist eine spielfreudige Variation der ersten Violine mit Triolenbegleitung der zweiten. Das zweite Couplet steht in der Mollvariante und ist ähnlich wie das erste gehalten. Der Satz wird durch den unveränderten Refrain in G-dur abgeschlossen.

Die Melodik zeigt wiederum die Vorliebe für den Gavottenauftakt (bemerkenswert der echt buffonistische Intervallsprung zu Beginn des Refrains).

---

[1]) In seinem Thematischen Katalog der Haydnschen Sinfonien, Brüssel 1902.

Der Gefühlsgehalt des Satzes ist gering und geht nicht über die zeitgenössische Produktion hinaus. Dynamische Schattierungen beschränken sich auf Schwarzweißmanier. Die Rhythmik ist buffonistisch in ihrer Vorliebe für das Mosaikspiel kleiner Motivchen. Hervorzuheben wäre die starke Beweglichkeit der zweiten Violinen, die zum ruhigen Flusse der Oberstimme ein „affettuoso" der Begleitung liefern. Die Benutzung der Flöten weicht nicht vom landläufigen Brauch ab. Sie setzen erst im Nachsatz des Refrains ein, gehen mit den Violinen; in den Couplets pausieren sie.

Das Schlußpresto neigt zum Sonatensatz (Suitensinfonie mit Vermittlungspartie): a $\underline{b}$ $\underline{V}$ a b. a ist ein streng periodisiertes achttaktiges Thema mit Pausengliederung und Stimmungsumschlag. Das Seitenthema in A-dur wird gleichfalls periodisiert. Eine kleine Vermittlungspartie hält sich streng in der Haupttonart. Hörner und Clarinen treten unter dem Trommeln der Viola zu einer Art Trio heraus. b erscheint in einer leicht chromatisch gefärbten Umbildung (abwärtsgleitend).

Die Bedeutung dieser Sinfonie liegt in der Anwendung des französischen Rondos im Mittelsatz.

Sinfonia D ♯ à 11 Instrumenti (Schwerin 4804). Besetzung: Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Streichquartett.

Das Allegro assai hat die Form der Suitensinfonie mit Vermittlungspartie, um eine kleine Coda vermehrt: a $\underline{b}$ V a b V (C).

Die für uns wichtigsten Sätze dieser Sinfonie sind der Mittel- und Schlußsatz, weil sie uns beide den ausgeprägtesten Typ des französischen Rondos (a b a c a mit Coda) geben. Über die Zweckmäßigkeit zweier aufeinander folgender, formal gleichgebauter Sätze kann man vom musikalisch-architektonischen Standpunkt aus streiten — für die Betrachtung des Sartischen Sinfoniestils sind uns diese beiden Rondos sehr willkommen.

Das Andante ($\frac{3}{8}$, in G-dur, Streichquartett, Flöten) hebt an mit dem streng achttaktig periodisierten Refrain. Er kehrt unverändert zweimal wieder. Der Satz klingt mit einer Coda, gebildet aus Elementen des zweiten Couplets, in G aus.

Das erste achttaktige Couplet ist von figurativem, stark chromatischem Gepräge und beginnt in der Haupttonart G-dur. Das zweite Couplet steht in der Varianttonart G-moll und ist achttaktig periodisiert.

Auftaktige Motive zeigen sich nur im Mollcouplet; die dynamischen Schattierungen beschränken sich auf Schwarzweißeffekte.

Das Allegro assai ($\frac{2}{4}$, in D-dur) ist formal dem Andante gleichgebaut. Im einzelnen zeigen sich geringfügige Abweichungen. Das Schema stellt sich so dar: a b a $\underline{c}$ a a′, wobei $\underline{c}$ das zweite Couplet in der Varianttonart darstellt, a′ die aus a entwickelte Coda (also kennt Sarti zwei verschiedene Typen der Coda; siehe Andante).

Der Refrain a bringt im ersten achttaktigen Satz ein den Hörnern gemäßes Marschthema, das sich im Nachsatz in Triolen auflöst und auf zwölf Takte erweitert wird. Er wird durch die Coda a′ abgeschlossen.

Das erste Couplet (sechzehntaktig) variiert den Refrain. Das zweite (Moll-)

Couplet bringt eine ausgedehntere Gruppe als das erste. Die beiden Couplets werden besonders durch ihren Triocharakter hervorgehoben. Das Mollcouplet unterscheidet sich in dieser Beziehung am stärksten vom Refrain.

Sarti, seiner ganzen Natur nach schwerfällig und robust, mußte notwendigerweise zu einer so dickflüssigen Orchestersprache kommen, wie in den „Pretendenti Delusi". Das Bläsertrio war ihm gerade recht, um mit kräftigen, breiten Pinselstrichen die Gegensätze auftragen zu können. Aber auch sonst schwingt in dem seelischen Gehalt seiner Kunst, die durchaus modern subjektiv ist, ein Unterton mit, der der heiteren, gefälligen und lebensfreudigen italienischen Sinfonia fremd war. Es ist etwas Gedunkeltes, Sonores, bis zum Düstern Gesteigertes in seiner Tonsprache, etwas Störrisches, Widerspenstiges, Mürrisches (der Gavottenauftakt!), das ihn ganz außerhalb der Buffonisten stellt. Fast sämtliche Themen fangen in tiefen Lagen an, auch in den frühen Sinfonien, von denen wir die Schwerin 4804 wegen ihres Couperinschen Rondos früher als die Schwerin 4805 mit ihren beiden ausgebildeten Rondos ansetzen. Die Melodik, mit starker Bevorzugung des Chromas, ist von romantischem Helldunkel durchdrungen mit einem leichten Stich ins Trübe. Sartis Muse ist nicht heiter und befreiend. Die Crescendi, die gleichfalls in modernem Fahrwasser schwimmen, haben etwas Aggressives, und dabei stammen sie nicht aus den tiefsten seelischen Bezirken. Interessant ist der Gebrauch des Überhangcrescendos.

In der Aufnahme des französischen Rondos als Sinfoniesatz ist (neben der allgemeinen Richtung bei den Buffonisten) ein Streben nach einer Akzentuierung auch des letzten Satzes zu spüren. Trotz all dem, was Sarti als Künstler von der Leichtlebigkeit der Buffonistik trennt, muß er doch als eine ihrer charaktervollsten und begabtesten Persönlichkeiten gewertet werden. Seine Entwicklung konnte nicht zur Konzertsinfonie führen — das lag ihm als Italiener trotz aller Schwere fern —, in der Theatersinfonie mußte er sich auswirken und zu ihrer Vertiefung beitragen, einer Vertiefung, die notwendigerweise von der Eröffnungs- zur Einleitungssinfonie über den Umweg der Potpourriouverture führen mußte.

P a i s i e l l o (1741—1816). Mit Paisiello schließen wir die Reihe der Buffosinfoniker ab. Über seine Buffokunst unterrichtet uns ein ziemlich ausführlicher Aufsatz Aberts[1]).

Paisiello zeigt sich als eine entschieden männlichere Natur als der weiche, empfindsame Piccinni. Gegenüber Sarti fällt sogleich seine leichtere Beweglichkeit auf. Die trübe Stimmung Sartis weicht einer sonnigen Heiterkeit, die in manchem an den jungen Haydn erinnert.

Paisiellos Melodik und Rhythmik beruhen durchaus auf volkstümlicher Grundlage. Tanz- und Marschrhythmen überwiegen. Komplizierteren Rhythmen geht er, wie das die ganze „opera buffa" tut, aus dem Wege (!). Er ist z. B. in der Anwendung der Synkope weit weniger originell als Piccinni und Guglielmi.

---

[1]) AfM I (1918/19), S. 402ff.

„Die Anfangssinfonien Paisiellos sind während seiner ersten Periode dreisätzig, später neigen sie mehr und mehr der Einsätzigkeit zu, ohne freilich die Dreisätzigkeit ganz aufzugeben. Schon früh zeigen sich französische Einflüsse am Werk (Einsätzigkeit mit unmittelbarer Überleitung in die erste Szene)." „Die ersten Allegros sind meist locker gebaute Sonatensätze; in einzelnen früheren fehlen die zweiten Themen, seltener sogar die Durchführungen. Die zweiten Themen sind entweder Absenker der ersten, oder wie zumeist selbständig, alle aber weisen in der Regel kurzatmiges Gepräge auf. — Die Durchführungen(!) kennen die thematische Arbeit nur in der primitivsten Form, auch die Reprisen verlaufen nicht immer regelmäßig, sondern unterschlagen bald eins der Hauptthemen, bald führen sie ganz unerwartet neue Gedanken ein (wie es die Buffosinfonie überhaupt liebt!). In diesem Falle verfolgt Paisiello meist besondere programmatische Absichten, denn diese neuen Themen pflegen im Verlaufe der Opern wiederzukehren. — Die Gedankenwelt dieser Allegros, auch in den einsätzigen Sinfonien, ist von Haus aus nichts weniger als originell, aber sie erfüllen mit ihrem munteren und flotten Wesen ihren Zweck. Das sequenzenartige Hinauftragen nichtssagender Motive wirkt noch lange nach; andere schlagen den Ton der damaligen Gesellschaftsmusik an. Mit der Zeit aber werden die Bildungen individueller, vor allem kantabler, ja, es erscheinen innerhalb der Themen ganz moderne, an Mozart gemahnende Stimmungsumschläge."

Soweit Abert. Die beiden zu besprechenden Sinfonien werden uns etwas andere Wege führen. Zum Verständnis der Gesamtpersönlichkeit des Sinfonikers Paisiello waren die eben gebrachten Ausführungen notwendig.

Paisiellos einsätzige Sinfonie zu „La Serva Padrona" (Schwerin 4109. — Als Buffa in drei Akten Neapel 1769. Als Intermezzo 1781. Letzteres liefert das vorliegende Exemplar) ist insofern von größtem Interesse, als wir hier in einem italienischen ersten und einzigen Sinfoniesatz die Rondoform antreffen.

Die Sinfonie steht in B-dur (Violinen, Violen, Baß, Oboen, Fagotte, Hörner). In den Tuttipartien sucht Paisiello die Eintönigkeit und Charakterlosigkeit des unperiodisierten Gedankens durch eine ständig wechselnde Instrumentation abzuschwächen (allenfalls ein Überrest alter Concerto-grosso-Technik!). Der erste Eintritt wird vom vollen Orchester ohne die Hörner ausgeführt, dann wiederholt von der Viola unter späterem Hinzutritt des Basses. Die zweite Tuttiepisode (Mittelrefrain) bleibt bei dieser Zusammenstellung, während das abschließende Tutti den Unisonogedanken verteilt zwischen Oboen und Violinen, die zweite Hälfte als Trio (2 Violinen, Baß). Diese Zusammenstellung wird dann gleich darauf wiederholt. Beim letzten Auftreten gewinnt der Refrain die Periodisierung durch das Zusammendrängen des ganzen ersten Teils, so daß am Ende der unverkennbare Eindruck einer in sich geschlossenen Form hervorgerufen wird.

Die beiden ersten Refrains haben jedesmal eine klar herausgehobene Coda, die vermittelst eines Sequenzencrescendos und einer figurierten Fortsetzung des Hauptgedankens erreicht wird.

Die Couplets zeigen eine einseitig auf das Brillieren eingestellte „Thematik" von unwesentlichem musikalischen Gehalt. Am stärksten ist die Fadenscheinigkeit dieser Gedanken bei dem ersten auf der Dominant F zu erkennen, welches man fast als Weiterspinnung und Verbindungsstück zum zweiten Tuttieinsatz hin bezeichnen möchte, und das nur durch seine reizvolle Instrumentation besticht (auch hier wieder ein durchsichtiges Konzertieren der Violine und des Fagotts).

Das zweite Couplet zeigt ebenfalls starke Einstellung auf das äußerlich Virtuosenhafte, hebt sich aber schon schärfer profiliert, wenn auch nur aus unverbundenen, rastlos sequenzierenden Motiven aufgebaut, heraus.

Diese Sinfonie beweist, wie weit sich die Musiker der damaligen Zeit von der Vorliebe des Publikums für das Rondo beeinflussen ließen. Lag für den Buffonisten nicht eine viel umfassendere einsätzige Form vor?

Die Melodik ist trocken, und, wenn man Guglielmi und andere betrachtet, unoriginell. Zu einer regelrechten geschlossenen Thematik kann es wegen des ganz auf ein brillierendes Konzertieren eingestellten Aufbaues nicht kommen. Die Rhythmik ist wie bei allen Buffonisten frisch und lebhaft, verstärkt durch viele punktierte Achtel. Dynamische Bezeichnungen sind p f. In der Instrumentation wirkt die chorische Besetzung nach, die aber äußerst leicht und frei behandelt wird. Daneben gibt es natürlich auch die typischen Zusammenstellungen der neapolitanischen Sinfonie. Eine Ausnahme bringen die Codapartien des Refrains, wo die zweite und erste Violine miteinander korrespondieren.

Oboen und Hörner sind meistens unselbständig. Nur das Fagott, eines der Hauptinstrumente der „buffa", ist äußerst beweglich. Neben dem „col-Basso"-gehen poltert es lustig zwischen den übrigen Instrumenten herum, gedankenführend oder in ungelenken Sprüngen begleitend.

Die Sinfonie zu „Le Marquis Tulipano" (Paris 1789) ist gleichfalls einsätzig (Schwerin 4110. D-dur, Allegro, Hörner, Flöten, Oboe, Streichquartett). Form: sehr entwickelte Suitensinfonie mit ausgebildeter durchführungsartiger Vermittlungspartie: a b V a b C. Dies zeigt, wie auch hier wieder Paisiello arbeitet, ohne daß ihm ein bestimmter Formtyp vorschwebt.

Frontthema lockeren Gefüges mit Stimmungsumschlag. Sofort wiederholt. In der Fortspinnung auf seine einfachsten melodischen Funktionen beschränkt. Das zweite Thema, mit starkem Gegensatz zum ersten, wird durch einen Fortissimoschlag vom Hauptsatz getrennt. Sofort folgt das eigentliche Thema in grellem Kontrast im Pianissimo. Erst der Nachsatz bestätigt stärker den Dominantcharakter. Es wird unter Hinzutritt der Oboen wiederholt. Ein längeres Tutti schließt die Exposition.

Ohne Verzug setzt die Vermittlungspartie ein, und zwar mit einer fugierten Episode, deren Motiv aus dem Nebenthema gewonnen ist. Viola und erste Oboe treten dann mit einem Solo heraus in d-moll, im weiteren Verlauf mit stark chromatischer Färbung.

Darauf wird die fugierte Episode noch einmal in d-moll wiederholt. Eine siebentaktige Überleitung mit Halbschluß auf der Dominante führt zur Reprise zurück.

Diese erfährt in der Fortspinnung des Hauptgedankens, die sich, nachträglich bemerkt, ganz von den üblichen buffonistischen Fortspinnungstypen freihält, eine leichte Umbildung. Es wird über den verminderten Septimenakkord der III. Stufe von D-dur nach c-moll moduliert. Das zweite Thema erscheint in der Grundtonart.

Eine Coda schließt sich an, sinnvoll aus Elementen des Vordersatzes des Hauptgedankens und des Nachsatzes des zweiten Themas gewoben.

Formal ist die Vermittlungspartie am meisten der Betrachtung wert. Fugierte Episode wie Solo, sie beide gehören der älteren neapolitanischen Suitensinfonie an. Die freimelodische Entfaltung des Solos steht unter dem Einfluß des Mittelteils der buffonistischen Liedsinfonie; die Verwendung der Mollvariante wirkt vom Minorecouplet des französischen Rondos herüber.

Es sei erlaubt, zum Schluß noch den Anfang der fugierten Episode wie des Solos zu bringen:



Formal zeigt sich Paisiello in den beiden Sinfonien entweder rückständig oder auf Abwegen. Die Ausbreitung einer geschlossenen Periodisierung wird noch zeitweilig durch den Hang zu buffonistischer Motivspielerei gehemmt. Er verzichtet auf die Guglielmische Spannung weiter Bögen. Harmonisch fällt die Vorliebe für Trugschlüsse wie bei Guglielmi auf.

Die Neigung, die Bläser zu konzertierenden Wirkungen heranzuziehen, beweist den Einfluß der Konzertsinfonie. Neben dem konsistenten Trio läßt

er Soli hervortreten. Er ist auf dem besten Wege, das Orchester im Sinne moderner klanglicher Differenziertheit zu beleben. Schade ist nur dabei, daß der innere Wert seiner Sinfonik diesen Bestrebungen nicht entspricht.

*

Zusammenfassend können wir über die Buffosinfonie sagen: ihre Bedeutung liegt in der Ausbildung des einsätzigen Typs der italienischen Sinfonia unter Anlehnung an die dreiteilige Liedform.

Formal gleichbedeutend ist die Aufnahme und Bevorzugung des französischen Rondos als letztem Satz in den dreisätzigen Sinfonien. Es erfährt eine wertvolle Weiterentwicklung bei ihnen.

Das zweite Thema, das meistens von der Dominant der neuen Tonart ausstrebt, wird wie bei den deutschen Schulen, aber von diesen sicherlich unbeeinflußt, schon früh durch Pausen vom Hauptsatz getrennt.

Melodisch wie harmonisch wird die Chromatik immer stärker wirksam. Die Harmonik kann sich aber nur in größerem Raum entfalten. Das liegt in der Art der Theatersinfonie überhaupt; Feinheiten sind ihr fern. Dynamisch entwickelt sich das moderne gefühlsmäßige Abbruchscrescendo, das nicht vorwiegend von der Freude am Technischen getragen wird wie bei Jommelli und den Mannheimern. Piccinni bezieht es sogar in den Rahmen des zweiten Themas ein, nimmt ihm also seine rein vermittelnde Rolle. Sarti bedient sich (wie Christian Bach!) des Überhangcrescendos.

Mit dem obigen dicht zusammen und oberstes, leitendes Prinzip ist der Dualismus, der sich nicht nur auf Hauptgedanken und zweites Thema erstreckt und sie in Spannung zueinander setzt, sondern wie bei den Mannheimern erfolgt (sogar in den frühen Sinfonien Guglielmis) der Stimmungsumschlag im engsten Rahmen; natürlich prägen sich hier die Persönlichkeiten der Komponisten wie ihre spezifisch nationale Note in der melodischen Erfindung stark aus. Guglielmi versteht, ebenso wie Paisiello, auf kleinstem Raum die Stimmung zu wechseln, weil die Emanationen ihres Gefühls sprunghaft und nicht allzutief sind — weit entfernt von der barocken Pracht der älteren Mannheimer. Piccinni ist der Stimmungsumschlag im engsten Rahmen noch fremd; dafür hält er sich an ein kontrastierendes Mollthema. Sarti versteht wohl, sich schnell zu wandeln, hat aber bei seiner ganz eigentlich schwerfälligen Natur nicht sonderlich Neigung dazu und läßt lieber gegensätzliche farbenreiche Instrumentengruppen zusammenprallen. Er schafft schon Konfliktknoten, die nicht allemal leicht zu lösen sind.

Bis auf die von der Konzertsinfonie eindringende größere Freiheit der Stimmen, vorzüglich der Bläser, hält man sich den konzertierenden Stil der Theatersinfonie rein. Die schöne Melodie ist alles, die Satzarbeit gar nichts. Die seelische Ausschöpfung muß darunter leiden trotz aller kontrastierender Elemente. Doch wäre es Pedanterie, von der Theatersinfonie dasselbe zu verlangen wie von der Konzertsinfonie. Immer wieder ist zu betonen, daß die erstere möglichst auf Schaffung großer Flächen geht und in einfacher Schwarzweißmanier arbeiten will. Die Intimität der Konzertsinfonie, die den feinsten

seelischen Schwingungen nachgeht und sie festzuhalten versucht, ist nicht ihr Endzweck. Vergleicht man sie aber etwa mit Jommellis Sinfonien, so sieht man erst recht deutlich, welch eine gewaltige Wandlung seit 1750 erfolgt ist, denn nun hat sie sich, die doch ohne Selbstzweck, unter dem Druck der herrschenden Strömungen eine Lebensberechtigung erstritten, welche der der Konzertsinfonie fast konform geht. Man mache nur einmal den Versuch, Sartis Sinfonia zu den „Pretendenti Delusi" in den heutigen Konzertsaal zu verpflanzen; ich bin sicher, daß das Stück Erfolg haben wird.

Die historischen Grundlagen der Vierteltöne

Von

Lotte Kallenbach-Greller, Berlin

Die historischen Grundlagen der Vierteltöne habe ich nicht mit der Absicht einer Verteidigung oder Anpreisung der Vorzüge dieses Systems zum Inhalt eines Referates gewählt, sondern aus dem Bestreben heraus,

1. für die in unserer Zeit besonders aktuell gewordenen Versuche der Herausbildung eines neuen Tonsystems eine passende Anknüpfungsmöglichkeit zu finden;

2. eine Kontinuität der Geschichte nachzuweisen, die darin zum Ausdruck kommt, daß dieselben Probleme, die uns heute beschäftigen: Reinstimmung (als Wunsch, die Widersprüche zwischen reiner und mathematischer Stimmung durch eine neue Temperatur auszugleichen) und das daraus resultierende Problem einer neuen Harmonie, ferner die Probleme der Tonpsychologie und einer mit ihr zusammenhängenden Intervallästhetik, in der Geschichte dieselbe lebendige Wirkungskraft und Bedeutung haben wie zu unserer Zeit; und zwar in der doppelten Spiegelung, die alle Probleme unserer Wissenschaft zeigen: von der Seite der Praxis her und von der der Theorie; denn gegnerisch stehen sich gegenüber die Künstler als Praktiker und die Wissenschaftler als Theoretiker.

Einst pflegte dieser Gegensatz in einer Person vereinigt zu sein: im theoretisierenden Künstler, der wissenschaftlich gebildet war, zum Unterschied vom theoretisierenden Künstler der heutigen Zeit, der in den seltensten Fällen wissenschaftlich soweit eingestellt ist, daß er imstande wäre, einen Blickpunkt für die historische Kontinuität aller dieser Probleme zu gewinnen. Dieser ist für unsere Zeit von besonderer Notwendigkeit, weil wir historisch eingestellt sind und es sein müssen, wenn wir, durch das Andrängen des Neuen erschüttert, unser geistiges wie kulturelles Gleichgewicht wahren wollen. Es muß uns gelingen nachzuweisen, daß das „Neue", in unserem Falle die Herausbildung des Vierteltonproblems als eines theoretischen Problems zum Zwecke der Begründung eines neuen Tonsystems, nicht wirklich neu ist, sondern nur als notwendige Evolution triebhaften Keimens, das in der Tonnatur liegt, in unserer Zeit seine Erfüllung sucht.

I. Die historisch-theoretischen Grundlagen

Was haben wir uns unter Tonnatur vorzustellen, von welchen Gesetzmäßigkeiten hängt die Tonnatur ab, und auf Grund welcher Erkenntniskriterien haben wir sie uns bis jetzt zu erklären gesucht? Die Antwort, die ich auf diese drei Fragen geben kann, ist sehr einfach. Der Mensch ist der Schöpfer der Tonnatur, soweit eine solche für künstlerische Gestaltungen in Frage kommt, im Gegensatz zu allen physikalischen, physiologischen und akustischen Voraussetzungen, die nur sekundär für die Kunst eine Rolle spielen und auch nur von sekundärer Bedeutung sind für die Tatsache, daß die Tonnatur keine natürliche, sondern eine künstliche, d. h. von geistigen Voraussetzungen abhängig, auf der Grundlage geistiger absoluter Gesetze entstanden ist. Welcher Art sind die Gesetze und in welchen Tonsystemen haben sie ihren Niederschlag gefunden? Daß die Töne nicht auf Grund unveränderlicher Naturgesetze entstanden sind, sondern absoluter geistiger, erkennen wir aus der Betrachtung der sogenannten Naturtonreihe und aus ihrer Gegenüberstellung mit dem bedeutendsten und konsequentesten Tonsystem, welches wir besitzen, dem pythagoreischen. Grundgesetz beider ist die Äquivalenz der Oktaven und die Gesetzmäßigkeit der Quintenbewegung, und beide, Oktave wie Quinte, sind nicht naturgesetzlich bedingt, sondern geistig; denn bei allen musikalischen Grundlagen steht der Mensch mitten in sich selbst und vor der Schwierigkeit der Selbstanschauung und Erkenntnis seiner Natur; äußert sich doch die Natur des Tones in einer ganz unglaublichen Verbundenheit von psychologischen und technischen Problemen, die aus der Struktur des menschlichen Geistes abzuleiten sind und nicht aus der Natur. Das Ohr ist nicht nur ein Aufnahmeorgan von außen her, sondern zugleich Vermittlungs- und Prüfungsorgan innerer, rein geistiger Tonvorstellungen, die ihrerseits in diesem Sinne die Fähigkeit des Ohres gebildet haben.

Ich muß hier auf den alten Streit aufmerksam machen, der, wie wir wissen, schon viele Jahrhunderte vor unserer europäischen Kultur in engerem Sinne die Antike beschäftigte: der Streit zwischen Aristoxenos und Pythagoras, d. h. zwischen der Forderung, über die Tonqualität nach dem innern Ohr zu entscheiden und nicht nach mechanischer Berechnung und Errechnung der Tonstufen. Es ist dies aber nicht der Gegensatz zwischen Akustik und Mathematik — darin liegt der große Unterschied zu unserer Zeit, daß unsere Forderung nach einer Reinstimmung sich mit der Anschauung, daß sie errechnet werden kann, verträgt —, sondern ich glaube, daß Aristoxenos das meinte, was wir heute natürlich harmonisches System im Gegensatz zu pythagoreischer und temperierter Stimmung nennen.

Betrachten wir diese drei Stimmungen, so fällt uns sofort auf, daß ihnen in Wirklichkeit ein und dasselbe Prinzip zugrunde liegt, und es ist lediglich von historischem Interesse, die Entwicklung der Erkenntnis dieses Prinzips zu verfolgen. Das einzige Rätsel der Tonvorstellung ist ihr Zusammenhang mit den Zahlen, denn nur Tonvorstellungen stehen in diesem ursächlichen Zusammenhang mit den Zahlen, so daß sie als Funktionen derselben er-

scheinen. Ich aber habe, um mir die Natur des Tones zu vergegenwärtigen, ein anderes Hilfsmittel gesucht, nämlich den menschlichen Geist, und frage: Worauf ist es zurückzuführen, daß der Mensch die Oktave eines Tones als diesem Ton äquivalent ansieht und auch die Äquivalenz aller Oktaven einer Oktavengattung annimmt?

Der Mensch fand oder erfand ein akustisches Gebilde, das nur auf Grund von physikalischen Gegebenheiten entstehen kann (Schwingungen eines elastischen Körpers oder Bewegung von Luftsäulen), ein Hörding, das zwar an und für sich eine physikalische Natur hat, aber eine solche, die es wesentlich von den Hördingen der Natur, die wir Geräusche nennen, unterscheidet: den musikalischen Ton (der menschliche Geist differenzierte aus den Gegebenheiten der Natur ein ihm selbst Analoges). Mit diesem Tongebilde experimentierte der Mensch so lange, bis er eine neue Erfahrung machte, daß ein zweiter Ton, der zu diesem Ausgangston im Verhältnis von 1 : 2 steht, ihm ähnlich ist, so daß die Anfänge der geistigen Gestaltung der Tonnatur sich 1. auf die Fixierung eines Tones, 2. auf die Erkenntnis der Oktavenähnlichkeit beschränkten, und zwar auf Grund einer geistigen Kategorie, die ich die Fähigkeit zur Analogiebildung nenne. Damit war noch nicht genug gewonnen; nur die Abgrenzung, die sich kraft ihrer analogen Identität zum Ausgangstone als Gesetz auswirken sollte. Als nächste Größe einer ebenso analogen Entfernung vom Ausgangstone, die aber nicht mehr als identisch angenommen wurde, fand der Mensch die Quinte als Teilton zweier äquivalenter Oktaven. Und diese genügte als Maß und Ausgangspunkt für alle möglichen Systembildungen und Tonreihen. Denn durch die Quinte erhält man wieder eine neue Oktavgattung, die wieder eine Quinte zeugt usw. Die Anwendung dieses Prinzips zur Leiterbildung führte zur Erkenntnis seiner Unendlichkeit, denn ein Analoges kann niemals ein Identisches werden. Vergegenwärtigt man sich, daß es sich bei der pythagoreischen Skala immer um ein Ausgleichsverfahren zwischen Analogie und Identität handelt, welches notwendigerweise zu allen möglichen Unterschieds- und Ausgleichsstufen führen muß, dann fängt man an zu verstehen, was Aristoxenos damit gemeint hat, daß er eine Entscheidung vom Ohre verlangt. Er meinte damit eben das, was wir heute Naturstimmung nennen auf Grund unserer Aufstellung der Naturtonreihe, bei der wir aber sofort dieselbe Erfahrung machen, daß Analoges nicht zu Identifikationen führen kann. Nur einen Vorzug hat die Natur, daß sie in der Analogiebildung noch weiter geht, also noch einen dritten Grad der Analogiebildung als harmonisch empfindet, nämlich die Terz, die innerhalb des Quintenintervalls dieselbe Funktion erfüllt wie die Quinte im Oktavenintervall, so daß von diesem Standpunkt aus das pythagoreische Tonsystem sich in den geistigen Grundlagen mit der Naturtonreihe deckt, aber dem pythagoreischen Tonsystem gegenüber eine Art Fortschritt bedeutet, nämlich Fortschritt in der Anwendung des gleichen Prinzips der Analogiebildung auch innerhalb kleinerer Intervalle. Wir sehen, daß auch in der Naturtonreihe die Oktavengattungen und Quintenintervalle den Vorzug haben, und erst später entstehen die Terzen und bilden ihrerseits Oktavgattungen und Quintenintervalle. Ferner erkennen

wir aus der Obertonreihe, daß die Terz zwar die natürliche Teilung der Quinte ist, daß aber schon bei der Quarte und der kleinen Terz die Schwierigkeiten einer harmonischen Teilung einsetzen. Es entstehen sogenannte labile Töne, die wir nicht imstande sind als harmonisch zu empfinden, sondern als neutrale Bruchtonstufen. Die Obertonreihe zeigt uns genau, wie weit die Exaktheit des Ohres gehen kann, aber aus den vorhandenen Skalenbildungen erkennen wir, in welcher Art sich die Exaktheit des Geistes auswirkt, der, da es ihm nicht mehr möglich ist, auf natürliche Weise Analoges zu bilden, dies in übertragenem Sinne versucht, d. h. die Exaktheit des menschlichen Geistes erkennen wir aus den Versuchen der mathematischen Fixierung der reinen Stimmung, die unter Berücksichtigung aller in der Obertonreihe auftretenden Schwankungen oder Unreinheiten (Schwebungen) vor sich geht. Besonders deutlich erkennen wir die Notwendigkeit dieses Verfahrens beim 11. und 13. Oberton, die nicht mehr eine harmonische Teilung der kleinen Terz ermöglichen, sondern sozusagen eine distanzgleiche, und wir erkennen hierin das Prinzip der diastematischen Teilung der Oktave, wie sie in manchen primitiven Skalenbildungen üblich war und auch heute als ästhetisches Prinzip in Anwendung kommt, z. B. als sogenannte Ganztonskala[1]). Will man also durchgehends eine harmonisch reine Stimmung bekommen, so muß man versuchen, diese Wirkung durch Anwendung von Bruchtonstufen zu erzielen. Die für die mathematische Tontheorie höchst begabten Griechen haben diese feinen Unterschiede auch vom pythagoreischen System aus gefunden und errechnet, und wir benützen diese Bruchtonstufen, um einen Ausgleich zwischen reiner und pythagoreischer Stimmung zu gewinnen (dahin gehört z. B. das syntonische Komma), sowie auch zur Feststellung von Stufenunterschieden zwischen verschiedenen harmonisch reinen Verhältnissen, wie sie sich aus den zwei Gestaltungsprinzipien unserer Musik, den Quintparallelen und Terzparallelen, ergeben.

Zusammenfassend kann man aus der Obertonreihe die folgenden Gesetzmäßigkeiten ableiten:

1. die beiden tonalen Eigenschaften eines Tones, die ihn einmal als Grundton und das andere Mal als Quintton erscheinen lassen;

2. die harmonische Kraft und Reinheit, die in der Terz als harmonischer Funktion der Quinte liegt;

3. daß die harmonische Gesetzmäßigkeit mit der reinen Terz ihr Ende gefunden hat, denn von da ab zeigt sich in der Tonfortschreitung ein anderes Prinzip, besonders innerhalb der Quarte und der kleinen Terz, und wir können daher begreifen, warum die Quarte als aharmonisch empfunden wird und in diesem Sinne als atonal;

4. den feinen Unterschied zwischen großem Ganzton und kleinem Ganzton, der ein syntonisches Komma beträgt;

---

[1]) Vgl. dazu die Ausführungen von Domenico Alaleona, dem bekannten italienischen Komponisten und Theoretiker, in der Rivista musicale Italiana, 18. Bd. (1911), S. 382ff. u. S. 769ff.

5. die Reinheit und harmonische Funktion des diatonischen Halbtones als Quintton zur reinen Terz;

6. den Unterschied zwischen dem diatonischen Halbton 15 : 16 und dem chromatischen 24 : 25, der als Terzton der reinen Terz in Erscheinung tritt, so daß aus der Obertonreihe abgeleitet folgende Intervalle als harmonisch rein zu empfinden sind: Oktave, Quinte, große und kleine Terz innerhalb des Quintintervalls, großer und kleiner Ganzton innerhalb der reinen Terz, diatonischer reiner Halbton und chromatischer kleiner Halbton. Die Abweichungen zur pythagoreischen Skala werden deutlich, die nur zwischen Ganztönen und diatonischen Halbtönen, Limmata genannt, unterscheidet, die vom reinen Halbton um ein syntonisches Komma abweichen, ebenso wie in unserm System großer und kleiner Ganzton gleichfalls um ein syntonisches Komma differieren. Den chromatischen Halbton aber nannten die Griechen Apotome; er ist größer als das Limma, denn dieses erhielten sie als Rest der Quarte nach Abzug von zwei Ganztönen. Die Griechen begingen immer wieder den Irrtum, in der Harmonie das Zusammenfassen gleicher Proportionen zu verstehen; und dies ist gewiß das Wesen der ästhetischen Harmonie, die sich auch bei uns Eingang verschafft hat d u r c h d i e T e m p e r a t u r d e r N a t u r a u f S t u f e n g l e i c h h e i t. Das Ohr aber verfährt nach dem Prinzip des Angleichens und nicht nach dem Prinzip des Gleichseins. Die Griechen haben dies zwar empfunden, sind aber nicht zur völligen geistigen Durchdringung dieses wesentlichen Unterschiedes gekommen. Den natürlichen Halbton, ausgedrückt durch das Verhältnis 256 : 243, nannten die Griechen auch Diesis. Diese Diesis lebte im Mittelalter als Viertelton wieder auf. Für die Geburt des Vierteltons jedoch nehme ich eine weitere Tondifferenzierung an: diejenige, die vom chromatischen Halbton „gis" ausgeht: und zwar ist es das „his", bei den Griechen als Abweichungsintervall zwischen c und his als Schisma definiert. Ferner können wir die Entstehung des Vierteltones aus dem Bestreben einer harmonischen Teilung des chromatischen wie des natürlichen Halbtones erklären, der zu ganz engen Intervallschritten, den sogenannten Pykna, führt.

Bei Marchettus von Padua in seinem Lucidarium II, Kap. 6—8, begegnen wir diesen Bruchtonstufen in der Teilung des Ganztones in 5 Diesen, und wir erkennen, wie klar dieser Unterschied von diatonischem und chromatischem Halbton lebendig war. Allerdings wird im Zusammenhang mit der Antike der chromatische Halbton größer angenommen als der diatonische, also vier Diesen, der diatonische drei und der enharmonische zwei. Interessant ist hier die genaue Teilung des chromatischen Halbtones durch den enharmonischen. Außerdem erkennen wir, daß unter Enharmonik hier nichts anderes gemeint sein kann als Bichromatik, und wir hätten somit einen Anhaltspunkt zwischen der Enharmonik der Griechen, der Enharmonik des Mittelalters und unserer Bichromatik, während unsere Enharmonik nichts anderes bedeuten kann als eine Vorstufe der Bichromatik unter Berücksichtigung der verschiedenen Stimmungsschwankungen, die sich aus der gemischten Anwendung der drei Stimmungen: pythagoreische, natürliche und temperierte mit Notwendigkeit ergeben müssen.

Auf dieser Theorie des Marchettus beruhen noch andere Theorien des 16. Jahrhunderts, z. B. bei Angelo da Picitono in seinem „Fior Angelico" (Venedig 1547) und bei Lusitano in seiner „Introduttione facilissima"! (Rom 1553) Man hatte und vertrat im Mittelalter die Ansicht, daß auf Grund dieser kleinen Stufen eine Steigerung der Tonhöhe und Klangkraft erzielt werden könne. Darüber hinaus ging es den Musikern jener Zeit um eine genaue Fixierung der Tonhöhe, und diese Bestrebungen haben genau so ihre historische Evolution wie viele andere und finden ganz exakt ihre Ablaufsreihe in unserer Zeit, in der nicht nur das Bewußtsein für die Notwendigkeit einer genauen Fixierung der Tonhöhen lebendig ist, sondern auch für die harmonische Struktur der Bruchtonstufe als Differenzierung des chromatischen wie natürlichen Halbtones, der, wie wir aus der Obertonreihe sehen, durch das Verhältnis der Quintenevolution der reinen Terz e, „h", zum Grundton c gegeben wurde. Weiterbildung der Chromatik führt notwendigerweise in gleichem Sinne zur sogenannten Bichromatik, die vier Intervallunterschiede ergeben wird: einen größeren und kleineren Vierteltonschritt beim natürlichen Halbton und dasselbe auch beim chromatischen.

Don Nicola Vicentino, der konsequenteste Wiederbeleber der griechischen Tongeschlechter um die Wende des 16. Jahrhunderts, war ein kluger Mann. Er demonstrierte auf einem eigens dazu erfundenen Instrumente alle drei Tongeschlechter, das diatonische, chromatische und enharmonische, ähnlich wie es heute die Vertreter der Reinstimmung machen, nur daß unsere Zeit die naturgegebene Harmonie der Dur-Dreiklänge berücksichtigt. Für unsere Zeit ist Vicentino in dreifacher Hinsicht interessant:

1. als Vertreter der Ansicht, daß man die Tonhöhe genau festlegen müsse;
2. als Erfinder und Erbauer eines Instrumentes der reinen Stimmung, der allerdings darin fehl ging, daß er bei der Konstruktion stehen blieb, da er noch keine richtige Vorstellung von der Natur des Tongewebes hatte, wie unsere heutigen, im gleichen Sinne wirkenden Theoretiker;
3. als der erste mir bekannte Autor, der mehrstimmige Vokalkompositionen mit Bruchtonstufen verfaßt hat, die bei ihm das Ergebnis eines Versuches waren, eine „gleichschwebende" Stimmung zwischen den drei Klanggeschlechtern der Griechen herzustellen; denn die Enharmonik der Griechen ist kaum etwas anderes als das, was wir heute Bichromatik nennen: der Sammelname für alle Tonvorstellungen, die, über die diatonisch-chromatischen hinausgehend, die Forderung nach bewußter Festlegung erheben. Und diese Forderung versuchte Vicentino und sein Kreis zu erfüllen. (Wir besitzen in Wirklichkeit auch drei Klanggeschlechter, und zwar vom Halbton ausgehend, dokumentiert durch den diatonischen Halbton = Leiteton, den chromatischen, d. h. den Teilton des kleinen Ganztones, und den enharmonischen, der allerdings nur durch Instrumente mit freier Intonationsmöglichkeit erzeugt werden kann.)

Alle diese Bestrebungen fallen in eine Zeit, die ihre Aufnahmeorgane der Chromatik weit geöffnet hatte. Das sich immer stärker entfaltende harmonische Grundgefühl forderte Auseinandersetzung und Entscheidung sowohl

mit den Problemen des Hörens, die zu Experimenten mit dem vorhandenen Tonmaterial anregten, als auch mit den Problemen der genauen Fixierung der Tonvorstellungen, die dazu drängten, sich als harmonische Gesetze durchzusetzen; denn Harmonie verlangt nicht nur genaue Tonhöhenfixierung, sondern auch Stufenreinheit und schließlich als letzte Konsequenz Temperierung im Sinne des Angleichens und Vergleichens verschiedener reiner Stimmungen miteinander. Die Verschiedenheit reiner Stimmungen entsteht durch die zwei tonalen Eigenschaften jedes Tones, Grundton und Quinte zu werden, und durch die harmonieschaffende Herrschaft der reinen Terz innerhalb der Quinte und die ungleichen Schwebungen entstehen 1. durch das Bestreben, auch innerhalb der andern Intervalle harmonische Teilungen vorzunehmen, sowie 2. durch das Bestreben jeder Oktaven- und Quintengattung, ihre reine Stimmung durchzusetzen, so daß man zwar verschiedene harmonisch reingestimmte Klanggruppen erhalten kann, daß es aber trotzdem nötig wird, sie aufeinander abzustimmen. Es ist selbstverständlich, daß man auch mittels der Bruchtonstufen harmonische Angleichungen zu erzielen vermag; ob aber mit dem temperierten Viertelton, kann ich nicht entscheiden, da er eigentlich nicht durch natürliche Angleichung, sondern durch mechanische Teilung gewonnen wurde. Aber sicherlich müßte der Versuch gelingen, die natürlich gegebenen Bruchtonstufen in eine Art von Temperatur mit Vierteltonstufen umzuwandeln.

Stets jedoch handelt es sich um die gleiche Schwierigkeit, nämlich darum, die Tonhöhe sowohl genau als auch harmonisch festzulegen, damit man die künstlerische Freiheit der Bewegung erzielen kann, die sich nicht ganz mit der natürlichen deckt, schon deshalb nicht, weil der Mensch dem Tone eine Natur verliehen hat, die nicht natürlich, sondern geistig ist, so daß er sich nicht wundern darf, wenn sein Lebenstrieb = Empfindung sich niemals mit seiner Vernunft deckt, denn die Empfindung ist immer Antrieb, der Geist aber absolut und daher beschränkt: er kann keine elastische Skala fixieren, er kann nur ausgleichen, und wir fassen diese Ausgleichsharmonie, die ein geistiger Vorgang ist, beim Tone als seine Natur auf, obgleich nicht der Ton natürlich ist, sondern das Geräusch und die Fähigkeit, die mannigfaltigsten Geräusche zu erzeugen und zu erkennen, weil diese vollkommen disziplinlos, d. h. natürlich vor sich gehen. Und schon Aristoxenos hat eingesehen, daß man bei der Untersuchung einer Melodiestruktur sowohl den Verstand als auch die Empfindung an eine reinliche Scheidung des Festen und des Variablen gewöhnen müsse.

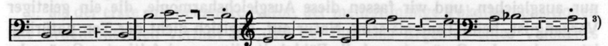
Das Wesen des Tones ist also geistiger Natur, und die reinen, absoluten und exakten Gesetzmäßigkeiten sind allein durch Oktave, Quinte und Terz gegeben, die, wenn sie aufgehoben werden, zum „Atonalen" führen müssen, ganz gleich, ob das Atonale in der Geräuschmusik gesucht wird (primitive Stufe des Atonalen, Bruitismus) oder in einer mechanischen Musik ohne Festlegung der Tonhöhen, oder in dem Widerstand mancher Künstler, diese Gesetzmäßigkeiten als für sie bindend anzuerkennen. Diese Künstler geben aber nur das auf, was wir die tonale Funktion eines Tones nannten, nicht aber

das Harmonische, solange sie sich der fixierten zwölfstufigen gleichschwebenden, temperierten Skala bedienen; denn die Unterschiede, die zwischen tonaler und in diesem Sinne atonaler Musik sich herausstellen, sind nicht Unterschiede der Grundlagen der Musik, sondern solche der Bauart mit den gleichen Elementen — einer Bauart, die die natürliche Gliederung des Materials nicht berücksichtigt (tonale Funktion), sondern verschleiert. Dies aber darzulegen, überschreitet den Rahmen meiner Zusammenfassung.

II. Die historischen Grundlagen

Die Griechen und orientalischen Völker möchte ich nicht ausführlicher behandeln, denn darüber stehen noch ganz exakte und bindende Grundlagen aus. Die Tonsysteme dieser Völker, besonders der orientalischen, wie der primitiven, hat die vergleichende Musikwissenschaft einer eingehenden Untersuchung unterzogen, aber es wird sich erst dann darüber Genaues sagen lassen, wenn die Forschungen dieses musikwissenschaftlichen Arbeitsgebietes einigermaßen zum Abschluß gekommen sein werden. Einige von vielen verdienten Forschern will ich nennen: E. v. Hornbostel, Robert Lach, A. Z. Idelsohn, Robert Lachmann und Otto Abraham[1]). In den gleichen Zusammenhang gehören die Arbeiten von Carl Stumpf, der ja das Haupt dieser Schule ist. Umfassend orientiert Robert Lachs Buch „Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme"[2]) über alle in den Bereich dieser Wissenschaft gehörenden Fragen.

Den Zusammenhang mit der griechischen Musiktheorie habe ich schon vorhin besprochen. Ich möchte anschließend daran ein europäisches Denkmal der Vierteltonmusik erwähnen, das dem frühen christlichen Mittelalter angehört, das sogenannte Meßtonale von Montpellier (Bibl. de l'école de médecine, H. 159): Antiphonarium Tonale Missarum, veröffentlicht als Bd. 8 der Paléographie musicale, das zwischen den boetianischen Tonbuchstaben fünf Zeichen aufweist, die übereinstimmend als Vierteltöne gedeutet wurden:


[3])

Die Tatsache der Anwendung kleinerer Intervalle wird in der mittelalterlichen Musik durch verschiedene theoretische Zeugnisse von Regino v. Prüm, Guido, Engelbert von Admont, Simon Tunstede u. a. belegt[4]). Es handelt sich in allen bei den Theoretikern angeführten Fällen um eine Differenzierung der beiden natürlichen Halbtöne e—f und h—c. Die Zeichen, die sich im

---

[1]) Vgl. auch die Ausführungen von Robert Lach, „Der Einfluß des Orients auf die Musik des Abendlandes" in: Österreichische Monatsschrift für den Orient, 40. Jahrg., Wien 1914, Nr. 11/12.

[2]) Wien und Leipzig 1924.

[3]) Vgl. darüber die Arbeiten von Joseph Gmelch, Die Vierteltonstufen im Meßtonale von Montpellier in den Veröff. d. Gregor. Akad. zu Freiburg, Heft 6, Eichstätt 1911; A. J. H. Vincent, Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien constaté sur l'Antiphonaire de Montpellier, Paris 1854. Ferner die Ausführungen von Peter Wagner in seiner Neumenkunde und von Hugo Riemann in dessen Handbuch der Musikgeschichte.

[4]) Vgl. dazu die Ausführungen von Johannes Wolf, Notationskunde, Bd. 1, S. 46ff. und Bd. 2, S. 362—64.

Meßtonale finden, unterscheiden sich sogar in der Oktavenlage. An die genannten Theoretiker schließt sich dann der schon erwähnte Marchettus von Padua an, nach dessen Ausführungen sich eine 30- bis 31stufige Oktavteilung ergeben würde. Wir sehen also, daß in der Theorie des 11. bis 14. Jahrhunderts mindestens die Erinnerung an enge Tonstufen lebendig ist. Wie man sich dies zu erklären hat, ob durch das Weiterleben griechisch-orientalischer Einflüsse, die besonders im Kirchengesang lebendig geblieben sind, oder nur rein spekulativ durch das Anknüpfen an die griechische Tontheorie, möchte ich hier noch nicht entscheiden. Jedenfalls fängt erst Don Nicola Vicentino an, sich ausführlich und systematisch mit den drei Tongeschlechtern der Griechen zu beschäftigen, und er konstruiert ein Instrument, auf dem die von ihm komponierte Musik gespielt werden kann. Allerdings sind Instrumentalwerke von ihm nicht erhalten, dafür aber Vokalmusik, die er als Proben in seine theoretischen Untersuchungen einstreute. Vicentino lebte von 1511 bis 1572. Sein Hauptwerk ist: „L'antica Musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiaratione et con gli essempi de i tre generi, con le loro spetie — Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nelquale si contiene tutta la perfetta musica con molti segreti musicali" (In Roma appresso Antonio Barre 1555). Er knüpft an die Diesis der Griechen an. Der Ton wird in vier sangbare Teile geteilt, in vier enharmonische Diesen. Auch unterscheidet Vicentino eine größere und eine kleinere Diesis. Daraus ersehen wir, wie lebendig die Anschauung für die Tonqualität damals war, und daß es Vicentino sicherlich nicht so sehr um die Wiederbelebung der Antike ging (es ist bequem, dergleichen Dinge einfach als Renaissancebestrebungen zu bezeichnen), als vielmehr um eine reine Stimmung; sein Instrument mußte er erfinden, damit die Sänger sich gewöhnen konnten, diese feinen Tonunterschiede auch rein zu intonieren. Dazu rechnete er sein l'Archicembalo und die Violine, und zwar empfiehlt er die Einübung am Instrument, weil diese Töne nicht so natürlich sind wie die diatonischen (also empfand man damals das Diatonische als natürlich und nicht die Naturtöne, denn diese liefern ja auch keine diatonische Skala, sondern, wie wir gezeigt haben, eine harmonische): perchè sono arteficiosi et soavi . . . Auch er beruft sich bei seinen Zweifeln über die Natur des Tones auf Aristoxenos als Gewährsmann und auf den Streit zwischen diesem und den Pythagoräern. Er sagt an einer Stelle: Der Verstand ist nicht Freund des Gefühles, das Gefühl ist nicht fähig, das Vernünftige zu erfassen[1]). Vicentino war ein sehr unterrichteter Mann und durchaus auf der Höhe der Bildung seiner Zeit.

Erfüllt von Verständnis für die Tradition, an der Wende einer neuen Musikepoche stehend, und aus dem Bestreben heraus, daß man nicht so weiter Musik schreiben könne wie bisher, verfaßt er eine theoretische Kompositionslehre der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tongeschlechter, ähnlich wie in der heutigen Zeit Stimmen laut werden, daß man so nicht weiter komponieren könne, daß unser Tonsystem zu stufenarm sei usw. Ich

[1]) La ragione non è amica al senso, ne il senso è capace della ragione.

habe nicht die Absicht, eine Parallele zu ziehen, aber unwillkürlich drängt sich der Vergleich auf, wenn man in den theoretischen Schriften der heutigen Zeit die gleichen Argumente findet, mit denen schon Vicentino operiert. Ich bin überzeugt, daß eine Beschäftigung mit Vicentinos Theorie auch überraschende Ergebnisse hinsichtlich der gesamten Einstellung jener Zeit zur Kompositionspraxis zutage fördern würde, denn ich glaube, daß es jener Zeit genau auf dasselbe ankam wie der unsern: ich sehe einen technischen Übermut, der gewonnen wurde aus der Beherrschung einer vollkommnen, polyphonen Satzweise und aller ihrer Effekte als einer Art Spitzenwirkung der musikalischen Technik, wie sie auch heute als Übermut an den gewonnenen Fähigkeiten der harmonischen Ausdrucksweise zum Höchstdifferenzierten führt oder zur Banalität oder zu einem Ausweg aus der als einseitig empfundenen Praxis. Vicentino steht ja an der Wende der Zeit vor der leibhaftigen Geburt der Harmonie, und wenn er von einer Mischung der Klanggeschlechter spricht, so wirkt dies wie ein Symbol: daß aus der Mischung oder Verbindung schon vorhandener Teile das Neue entsteht. Auch darin empfinde ich eine Analogie zu unserer Zeit. Auch wir mischen Diatonik und Chromatik (Polyharmonik, Polytonalität, Atonalität) und in den letzten Bestrebungen auch Bichromatik. Und auch bei uns wird vielleicht ein Neues gezeugt werden als Kind des Ausgleiches und der Abweichungen zwischen der reinen, pythagoreischen und temperierten Stimmung. Dazu kommt jenes verschärfte Leittonempfinden, das wir schon in der mittelalterlichen Musiktheorie feststellen konnten, und das bei uns über die Enharmonik hinweg zur Bichromatik drängt. Der Zusammenhang mit der Moderne wird auch deutlich in der Betonung des Konstruktiven. Ich deute diese Neigung als psychologische Gegebenheit: das Neue entsteht aus konstruktiven Versuchen, eine andere Materialformung zu gewinnen oder ein neues Material geistfähig zu machen. Vicentino wollte die Unterscheidungsfähigkeit für tonliche Differenzierung heranbilden und meint, mit seinem immer wiederkehrenden Begriff der „soavità“ nichts anderes als gesteigerte Ausdrucksfähigkeit gegenüber der strengen Diatonik. Ja, so weit geht in äußeren Dingen der Zusammenhang mit der Moderne, daß die Versetzungszeichen bei Vicentino nur für die Note gelten, vor der sie stehen; denn dies war das natürliche Verfahren vor unserer rein harmonischen Musik.

Als Anhänger Vicentinos wären noch zu erwähnen: Fabio Colonna, 1567 bis 1650, ebenso Giovanni Maria Casini, 1670--1740 in Florenz. Casini war gleichfalls einer der Enthusiasten für die Wiederbelebung der antiken drei Tongeschlechter und konstruierte wie Vicentino ein Klavier mit 31 Tasten in der Oktave. Colonna baute gleichfalls ein Saiteninstrument, das Pentekontachordon, das die Oktave in 17 Teile teilt bzw. den Ganzton in drei Teile, wie im arabischen Tonsystem (unwillkürlich drängt sich eine Parallele zu Busoni auf). Colonna faßte gleichfalls seine Bestrebungen in einer Programmschrift zusammen, die die Beschreibung des erwähnten Instrumentes enthält: La Sambuca lincea overo dell' instrumento perfetto libri III, Napoli 1618.

Zwischen den erwähnten Bestrebungen und der neueren Zeit steht jener Gipfel der musikalischen Kunst, der von der Harmonie, als einziger möglicher Klangfunktion, seinen Ausgang genommen hat und der alle übrigen Bestrebungen und Versuche beiseite drängte, bis etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Und da können wir etwas Merkwürdiges beobachten: Es entsteht eine neue Art von Musiktheorie, die wissenschaftliche musikalische Akustik, die in Helmholtz ihren Vater, ihr geistiges Oberhaupt findet. Der streng auf dem Boden der Naturwissenschaft stehende Forscher tut etwas ganz Merkwürdiges: er konstruiert ein Harmonium mit 31 Tonstufen in der Oktave, ungefähr um 1862. Es folgen eine Reihe ähnlicher Bestrebungen, aus denen man erkennt, daß die Wissenschaft das Problem einer Einführung von mehrstufigen Tonsystemen exakt in Angriff genommen hat, wie die Ergebnisse es zeigen, an denen sich hervorragende Wissenschaftler beteiligt haben. So entstanden folgende Instrumente:

1. die „Guitharfe“ von Petzval mit 31 Stufen (1862);
2. das Harmonium mit „reiner Stimmung“ von Helmholtz mit 31 Stufen;
3. das Klavier mit der „rationellen Tastatur“ von Petzval (1865);
4. das Harmonium von Appun (das sogenannte mathem. Harmonium) mit 36 Stufen (1868);
5. das Harmonium von Bosanquet mit 53 Stufen (1875);
6. das Enharmonium des Japaners Tanaka mit 20 Stufen (1890);
7. das Harmonium von Steiner (1891);
8. das Harmonium von Eitz mit 52 Stufen;
9. das „Bichromatische“ Harmonium von Moellendorf mit 24 Stufen.

Daran schließen sich die sämtlich im 20. Jahrhundert entstandenen Vierteltoninstrumente, von denen das Harmonium von Moellendorf schon genannt wurde, dann 2. das Harmonium von Jörg Mager, 3. das Vierteltonklavier von Richard H. Stein, 4. die Vierteltonklarinette von Richard H. Stein, 5. das Vierteltonklavier von Hába (der Tonflügel der Firma August Foerster, Löbau, wohl das bekannteste Instrument dieser Gattung), 6. das in diesen Zusammenhang gehörende Dritteltonharmonium der Firma Schiedmayer-Stuttgart nach den Angaben von Busoni; es befindet sich in der Berliner Staatlichen Hochschule für Musik. Ich habe durchaus nicht alles angeführt, was hier noch zu nennen wäre, da ich nur einen Umriß geben will. Erwähnen möchte ich die gleichfalls damit im Zusammenhang stehenden Bestrebungen, die von Hugo Riemann ausgehen und in Arthur von Oettingen ihren theoretischen Verfechter gefunden hatten: die Grundlagen der Musikwissenschaft und das duale Reininstrument. Ferner die Bestrebungen Joseph Würschmidts, Erlangen, der eine 19stufige Skala vorschlägt und sich gegen eine mechanische Teilung des 12-Tonsystems in 24 Tonstufen ablehnend verhält. Dann möchte ich noch einmal auf Joseph Petzval zurückkommen, der als Universitätsprofessor in Wien gewirkt und eine Theorie der Schwingungen gespannter Saiten aufgestellt hat, ebenso eine Theorie der Tonsysteme (sein Schüler war Jankò). Petzval formuliert seine Ansicht, worauf es bei der Bildung von Tonsystemen ankommt:

1. auf die Reinheit der Intervalle;
2. auf Ökonomie, das ist mäßige Anzahl der zum Musizieren benötigten Töne;
3. genügende Menge und Auswahl an Dur- und Moll-Tonarten;
4. geschlossenes Rückkehren in sich selbst samt dem damit in Verbindung stehenden Fortschreiten der Töne in geometrischer Progression;
5. Anschluß an denjenigen Teil der jeweilig in Übung stehenden Gesetze der Tonkunst, der dem Fortschritt derselben in der Zukunft nicht hinderlich ist;
6. auch das musikalische Instrument ist in Betracht zu ziehen und das Tonsystem darf dem Bau und den Eigentümlichkeiten desselben nicht widerstreben.

Die einzige Schrift, die von Petzval erhalten ist, ist die Theorie der Tonsysteme, herausgegeben von Dr. Erményi in der Zeitschrift für Mathematik und Physik, Bd. 51, 1904. Erményi hat sich überhaupt die Aufgabe gestellt, Petzvals Interpret zu sein. Aus diesem Programm Petzvals kann man alles ableiten, was auch für die späteren Bestrebungen gilt, die von einer kleinen Gruppe von Vierteltonmusikern und Theoretikern vertreten werden. Ich nenne hier die Bestrebungen von Richard H. Stein, theoretisch zusammengefaßt in der Einleitung zu seinen zwei Konzertstücken op. 26 für Cello und Klavier unter Anwendung von Vierteltönen, Berlin 1909. Der Kuriosität halber möchte ich, ehe ich weitergehe, noch eine Schrift erwähnen von G. A. Behrens-Senegalden: Die Vierteltöne in der Musik, Berlin 1892, Begleitschrift zu der Erfindung eines achromatischen Klaviers und Entwurf zur Darstellung der Vierteltöne als Notenschrift. Ferner Jörg Magers Broschüre über Vierteltonmusik, 1908 erschienen, dann Willi Moellendorfs „Musik mit Vierteltönen", Leipzig 1917. Theoretisch haben sich weiter mit dem Problem beschäftigt Georg Capellen, H. Schümann und schließlich Silvestro Baglioni, geb. 1876, Prof. in Rom, der gleichfalls ein Harmonium konstruierte[1]).

Über ähnliche Bestrebungen in Rußland kann ich aus Platzmangel nicht näher referieren[2]). Ich möchte nur noch erwähnen, daß außer den genannten noch der in Stuttgart lebende Komponist Karl Bleyle, geb. 1880, eine Komposition für großes Orchester und Vierteltonharmonium geschrieben hat. Ebensowenig Raum bleibt mir, über die Notationsfrage Ausführliches zu berichten, aber auch da kann man eine kontinuierliche Linie von Alypius bis Hába ziehen[3]). Schließlich komme ich zum wichtigsten, weil konsequentesten Vertreter der Vierteltonmusik, der es sich zur Aufgabe gestellt hat, nur in Vierteltönen zu komponieren: Alois Hába. Er lebt in Prag, leitet dort eine Kompositionsklasse für Vierteltonmusik und ist, wenn mir die Parallele noch einmal erlaubt sein mag, der Vicentino unserer Zeit, nur mit dem Unterschied,

[1]) Vgl. seine Schrift: Udito e voce, Rom 1925.

[2]) Einiges Bemerkenswerte findet sich in den verschiedenen Jahrgängen der Zeitschrift: Melos. Herausgehoben seien die Ausführungen von A. Awraamoff, übersetzt von H. Scherchen, der sich gleichermaßen mit den Problemen der reinen Stimmung wie der Vierteltöne beschäftigt.

[3]) Über den lebendigen Zusammenhang mit der jeweiligen Musikpraxis, vgl. die Notationskunde von Wolf, 2. Teil.

daß Hába Klavierphantasien und Streichquartette schreibt, während Vicentino Madrigale komponierte. Aber einen wichtigeren Unterschied sehe ich darin, daß Hába nicht von der spekulativen Theorie, auch nicht von der Bildung seiner Zeit herkommt, sondern sich selbst als einerseits primitiv, andererseits aber von der Volksmusik abhängig erklärt. Interessant ist ein Stilmerkmal an seinen Werken, nämlich die Neigung zur Gruppenmelodik; und Gruppenmelodik wird als ein Merkmal primitiverer Musikübung betrachtet. Etwas Abschließendes oder Beurteilendes kann über ihn nicht gesagt werden, weil sein Schaffen noch durchaus in den Anfängen steht. Auch bekommt das Sprechen über zeitgenössische Komponisten den Anstrich von Werturteilen, was ich gerne vermeiden möchte, da ich für die Vierteltöne persönlich weder Vorliebe noch aber Gegnerschaft empfinde.

Unter dem Eindruck des zuletzt gehörten Konzertes von Alban Berg für Klavier und Violine mit Begleitung von 13 Bläsern halte ich den Viertelton für einen zarten kleinen Keim, dem eine Entwicklung zu prophezeien nicht nur unvorsichtig wäre, sondern auch wenig wohlwollend. Es ist ein Erfordernis wissenschaftlicher Gerechtigkeit, Anfängen nicht skeptisch, sondern erwartungsvoll gegenüberzustehen. Es war nötig, in der Einleitung den Zusammenhang zwischen allen Bestrebungen zu zeigen, die auf eine Erweiterung unseres Tonsystems hindrängen und besonders deutlich in der Theorie ihre Auswirkungen zeigen, während Alois Hába dadurch am besten charakterisiert werden kann, daß er Musik schreibt und nur theoretisiert, weil dies gerade modern ist, aber ohne eigentliches Interesse und ohne eigentlichen Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Theorie, aus dem Bedürfnis heraus, daß in ihm die gleichen Kräfte wirksam sind, die sich in verschiedener Form durch die Jahrhunderte ausgewirkt haben. Er ist gewissermaßen auch gezwungen es zu tun, weil die Menschen für jedes von der allgemeinen Linie abweichende Tun Erklärung fordern.

Zehnter Stiftungstag des Bückeburger Instituts für musikwissenschaftliche Forschung

Von

Theodor W. Werner, Hannover

Am 20. und 21. Juni feierte das fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg das Fest seines zehnjährigen Bestehens. Seit der Gründung des Institutes durch C. A. Rau hat es schwere Zeiten durchgemacht, Zeiten, die wir alle kennen und nicht in angenehmer Erinnerung haben. Der schwerste Schlag, der das Institut außer der allgemeinen Ungunst der Verhältnisse treffen konnte, war das frühe Hinscheiden seines weitblickenden Gründers, das der jungen Einrichtung im vierten Jahre ihres Bestehens das Herz und das Auge raubte. In diesen Tagen ergriff Prof. Max Seiffert das Steuer des in schwerem Sturm umhergeschlagenen Schiffes und hat es mit eiserner Tatkraft nun, wie es scheint, in ruhigere Gewässer geführt. Der Dank aller Wissenden wird seinen Idealismus und seine Energie nur schwach lohnen können.

Bedauerlich ist, daß das Schweigen, zu dem der stellvertretende Direktor sich aus nunmehr klar werdenden Gründen oft verpflichtet hielt und verpflichtet halten mußte, von mancher Seite falsch gedeutet wurde. Zum mindesten ist zu sagen, daß in weiteren Kreisen auch der am nächsten Interessierten Unklarheit über Zweck und Ziele dieser wissenschaftlich so segensreichen Anstalt herrscht. Erst vor wenigen Tagen bekam ich einen Brief von einem bekannten und sehr geschätzten Fachgenossen, in dem folgender Satz vorkommt, der sich auf das eigentliche Organ des Instituts bezieht. Der Kollege schreibt: „Können Sie mir übrigens verraten, wie man wohl in den Besitz des Bückeburger ‚Archivs' gelangen kann? Ich glaube, daß sich diese Zeitschrift gar nicht im öffentlichen Handel befindet. Stimmt das?" Wenn diese Ungewißheit über das öffentlich zugängliche „Archiv für Musikwissenschaft" herrscht, wie muß es da erst aussehen um die Kenntnis des Instituts selber, das, an einen kleinen Ort Norddeutschlands gebunden, der Besichtigung weniger zugänglich ist als die von ihm herausgegebene Zeitschrift!

Der Gedanke, daß in dieser Beziehung etwas für Bückeburg geschehen mußte, hat Prof. Seiffert bewogen, von den deutschen musikwissenschaftlichen Seminaren Vertreter nach Bückeburg zu entbieten. Leider sind

dieser Einladung nur zwei Herren aus Berlin und Halle nachgekommen[1]). Und doch wäre es nötig gewesen, daß alle Vertreter des jüngeren Forschergeschlechts die Aufklärungen entgegengenommen hätten, die Prof. Seiffert zu geben hatte. Mit größtem Ernst wies der stellvertretende Direktor darauf hin, daß das Institut und seine Arbeit nicht der Generation vorzüglich zugute kommt, aus der sich seine Mitglieder zusammensetzen, sondern gerade den folgenden Geschlechtern. Alle Einrichtungen, alle Ziele des Instituts gehen in die Zukunft und werden von ihr erst fruchtbar gemacht werden. Was bis jetzt erarbeitet wurde, ist ja nur ein Teil von dem, was zukünftig dort vorhanden sein wird: die Verzeichnung aller biographischen, aller archivalischen und aller bibliographischen Nachrichten über Kunst und Künstler. Daß eine solche weit über den Eitnerschen Ehrgeiz hinausgehende Arbeit nicht von heute zu morgen geschafft werden kann, sondern zu ihrer Vollendung Zeit braucht, das soll hier nicht bewiesen werden. Einstweilen mußte man zufrieden und dankbar sein, daß die Einrichtung als solche in den beiden Häusern, die der Fürst von Schaumburg-Lippe zur Verfügung gestellt hat, erhalten werden konnte. Wer die Veröffentlichungen ansieht, die das Institut in diesen zehn Jahren herausgebracht hat, wird zugeben, daß über die bloße Erhaltung des Besitzstandes hinaus fleißig gearbeitet worden ist. In der ersten Reihe der Ausgaben stehen zwei Folgen von Neudrucken alter Musikwerke; in der zweiten Reihe drei wertvolle Tafelwerke; die dritte Reihe bildet das „Archiv für Musikwissenschaft"; die vierte ist Quellenstudien zur Geschichte deutscher Landschaften und Städte eingeräumt und hat es auf drei Bände gebracht, auf ebensoviel, wie in der fünften Reihe an stilkritischen Studien vorhanden ist.

Die Vertreter der Seminare waren, was man gewiß nicht als wünschenswerten Zustand bezeichnen darf, über die Leistungen und den Bestand des Instituts erstaunt. Prof. Seiffert nahm Gelegenheit, sie durch die Räume des Instituts zu führen und ihnen die schöne Bibliothek zu zeigen, in der die Partituren aus dem Besitz der alten Hofkapelle einen besonderen Raum einnehmen. An schon vorhandenen Aufstellungen bewies Prof. Seiffert, wie es durch geschickte Anordnung des archivalischen Stoffes möglich sei, von jeder Seite her zu den Beständen von Nachrichten vorzudringen, sei es, daß man nach Daten, sei es, daß man nach Werken fragt oder Literatur über Kunst und Künstler wünscht. Besonderes Interesse erregten die photographischen Weißaufschwarz-Aufnahmen, die von seltenen und gesuchten Werken in Bückeburg vorhanden sind. Alle diese Dinge, Verzettelungen, Photographien, bedürfen des weiteren Ausbaus; aber sie werden, einmal vollendet, von höchstem Wert für die Forschung sein.

Im Mittelpunkt der Unterhaltung stand, in merkwürdiger Übereinstimmung zu der kollegialen Anfrage, das „Archiv", das trotz seines öffentlichen Charakters etwas Rätselhaftes an sich haben muß. Der Verlag Kistner & Siegel hat sich entschlossen, um das Interesse für diese Zeitschrift in dem Sinne zu fördern, daß jeder Forscher sie in seiner Präsenzbibliothek besitze, den

[1]) Der Hauptgrund hierfür ist keineswegs Interesselosigkeit, sondern der fast überall in besorgniserregendem Grade bestehende Mangel an Geldmitteln. Die Schriftleitung.

Jahrespreis auf 12 Mark herabzusetzen. Wenn man die Forderungen des Buchhandels vergleicht, so muß man allerdings bekennen, daß es kein Buch von auch nur einigem Wert gibt, das zu einem Preise zu erstehen wäre wie ein Heft des Archivs, nämlich für 3 Mark. Es ist nun an der musikwissenschaftlichen Jugend, diese Gesinnung durch eine Tat zu beantworten, die einzig ihr selbst zum Segen gereichen wird.

Wie jede öffentliche Einrichtung, die mit dem Staatszuschuß nicht auskommt, ihre Freunde um sich versammelt, um durch sie wie durch einen Wall vor allzu heftigen Erschütterungen gesichert zu werden, so besitzt auch das Bückeburger Institut eine Gesellschaft der Freunde, deren Vorsitzender Herr Kommerzienrat Hillmann in Bückeburg ist. Auch für sie kann man, obwohl eine Gabe von 1000 Mark, die die Gesellschaft der Freunde dem Institut überreichte, unter heutigen Umständen schon viel zu bedeuten hat, das Entscheidende noch von der Zukunft erhoffen. In der Sitzung der Freunde wurde mitgeteilt, daß der Jahresbeitrag auf ebenfalls 12 Mark herabgesetzt wurde in dem Gedanken, daß sich viele finden möchten, denen eine Mark im Monat nicht zuviel für ein idealistisches Unternehmen ist. Herr Prof. Schering reichte im Hinblick auf die bibliothekarischen Schätze des Instituts einen Antrag ein, es möge eine dem „Archiv" beizugebende und sonst in geeigneter Weise zu vertreibende kleine Sonderpublikation geschaffen werden, die über den Bestand an praktischen Musikwerken in der Sammlung Mitteilung macht, auch von dem Leben und Schaffen sowohl des Instituts wie der Gesellschaft der Freunde den Leser unterrichtet. Herr Kommerzienrat Hillmann verlas das Protokoll der vorigen Sitzung und erstattete den Jahresbericht. Herr Staatsanwalt Weiß gab den Rechnungsbericht. Eine geringe Satzungsänderung wurde beschlossen.

Am Stiftungstage fand vormittags auf dem Friedhof eine Gedenkfeier für den Gründer des Instituts statt, bei der Prof. Seiffert eine herzliche und ermutigende Rede am Grabe des zu früh von uns Gegangenen hielt. Mittags war die öffentliche Festsitzung im Musiksaal, die durch Vorträge des Landesorchesters unter Kapellmeister Bachmann verschönt wurde. Prof. Seiffert teilte mit, daß das Institut der Reichsregierung, der Staatsregierung, der Notgemeinschaft für deutsche Wissenschaft, der Stadt Bückeburg, der Gesellschaft der Freunde und dem Hause Kistner & Siegel für Hilfen aller Art zu Dank verpflichtet sei. Einen schweren Verlust erlitt das Institut durch den Tod des holländischen Liebhabergelehrten Dr. D. F. Scheurleer. Geheimrat Smend in Münster feierte seinen 70., die Herren Schering und Schiedermair ihren 50. Geburtstag. Zu ordentlichen Mitgliedern des Instituts wurden ernannt die Herren Georg Kinsky und Th. W. Werner, zu einem außerordentlichen Mitgliede der Josquinherausgeber A. Smijers. Zu Senatoren wurden bestellt die Herren Schünemann und Sachs. Herr Bürgermeister Wiehe überbrachte die Grüße der Stadt; Kommerzienrat Hillmann sprach für die Gesellschaft der Freunde und Kammervirtuos von Fossard für die dem Institut angegliederte Musikschule. Die Festrede hielt Herr Prof. Schering (Halle).

Damit ging das „bescheidene" Jubiläum des Instituts auf in das feierliche Gedenken an den großen Mann, der der Musik eines ganzen Jahrhunderts das Gesetz seines Genius gab: Ludwig van Beethoven. Der Redner stellte in straffem Zuge die Epochen europäischer Geistigkeit dar, in die der an der Pforte des 19. Jahrhunderts stehende Meister hineingeboren wurde und in der er mit entscheidendem Gewicht gewirkt hat. Im Gegensatze zu dem der Romantik einigermaßen entrückten Mozart ist Beethovens Spur in der Seelenlage der ihm folgenden Geschlechter überall spürbar; ihr letztes äußerlich sichtbares Zeichen hat die romantische Anschauung des überkommenen Erbes in Klingers Beethovendenkmal bekommen. Für die Gegenwart, die der Auseinandersetzung mit dem Denken und Fühlen einer unmittelbaren Vergangenheit nicht mehr ausweichen kann, ist bei aller Kampfstellung eines, das die früheren Generationen besaßen, bewahrenswert: die idealistisch-ethische Schätzung der Kunst und des Künstlers. Sie entspricht dem romantischen Bildungsideal und seiner Verankerung in dem deutschen Idealismus Kants und Schillers. Beethovens Zeit hat das neue Europa gebildet; Leben und Geist des Zeitalters sind in ihm zu erkennen. Wie die Musik keine abgesonderte Provinz des Geisteslebens ist, so steht auch dem Musiker der Dichter und der Denker Beethoven nicht nach. Schering machte das mit geistvollem Hinweis auf die im Faustischen der neunten Symphonie sich kundgebenden Symbolmöglichkeiten der Musik klar. Der Vergleich der bachischen h-moll-Messe mit der *Missa solemnis* ergibt für Beethoven eine neue Lebensdynamik, innere Spaltungen und Unruhen. Das Außerordentliche des Künstlertums begünstigt die Sagenbildung (Bettina). Die höchste Spannung der Seele führt zu dem von der Romantik so hochgeachteten „aggressiven Pathos" der fünften und der neunten Symphonie. Mit dem Hinweise, daß für uns nicht die Richtigkeit, sondern die Lebendigkeit des Beethovenbildes den Ausschlag gebe, daß die Stärke der erlebten Wirkung Gradmesser des Verständnisses sei, beschloß der Redner seine vom Schwung einer hohen Gesinnung getragenen Ausführungen.

Ein gemeinsames Mittagsmahl in Eilsen beschloß die Tagung des Instituts, deren bleibende Bedeutung in der Interessierung weiterer Kreise für Zwecke und Ziele der Einrichtung zu sehen sein wird. Der Bevölkerung des Städtchens gebührt der wärmste Dank für die gütige Freundlichkeit, mit der die Gäste auch in diesem Jahre empfangen und aufgenommen wurden.

Mitteilung

Herr Dr. Karl Dèzes (Erlangen) äußert sich nochmals ausführlich zu Peter Wagners „Zwischenstadium" der Neumierung. Das Manuskript traf leider nach Redaktionsschluß ein und kann deshalb erst später veröffentlicht werden.

Ausgegeben im September 1927.

Für die Schriftleitung verantwortlich: Prof. Dr. Max Schneider, Breslau 18, Wölflstraße 2. Künftig sind alle Sendungen an Prof. Dr. Johannes Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstraße 2, zu richten.

Namen- und Sachregister des achten Jahrgangs

zusammengestellt von Fritz Feldmann